فاطمة الوهيبي

المكان والجسد والقصيدة

المواجهة وتجليات الذات



المركز الثقافي العربي

د. فاطمة الوهيبي

المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليات الذات

الكتاب

المكان والجسد والقصيدة:

المواجهة وتجليات الذات

تأليف

د. فاطمة عبدالله الوهيبي

الطبعة

الأولى، يونيو، 2005

عدد الصفحات: 256

القياس: 14.5 × 21.5

الترقيم الدولي:

ISBN: 9953-68-077-9

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Emai: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ 961+

Email: cca_casa_bey@yahoo.com

الإهــداء

إلى من علمني مالم يعلمني إياه أحد،

إلى من لم أحسن قراءته، ولما فعلت سممتني معرفته!!

إلى سم المعرفة الذي يشفي من أوهامها أهدي جهلي ومعرفتي،

فلولا الجهل بالذات وبالعالم وبالآخر لما استمر للمعرفة تاريخ!!

المقدمة

اهتممت منذ مدة طويلة بعلاقة اللغة بالجسد والتجسد وبالعري واللباس، وبعلاقة اللغة والمعرفة باللباس وبالشعارات. وكان الموضوع يبدو لي شديد الحساسية كلما تعلق الأمر بالمرأة: بموقعها في جسد العالم وبإبداعها، بهذا المفصل من طوباوية اللغة وماديتها أيضًا، ولاسيما أن النظرة إلى اللغة الشعرية ربطت بالكيان الأنثوي، ونُظِر إليها (الشعرية) بوصفها كائنًا أنثويًا. وقد نشرت في ذلك سلسلة من المقالات في جريدة الجزيرة[1]. وحينما طلبت مني اللجنة المنظمة للنشاط الثقافي في مهرجان الجنادرية تقديم محاضرة عن إبداع المرأة السعودية شاركت بمحاضرة بعنوان (تيمة المكان والجسد: قراءة في خطاب العنف والاغتراب في نماذج شعرية لشاعرات سعوديات)[2]. وقد كان المدخل النظري من هذا الكتاب والفصل

---

(1) نشرت المقالات في جريدة الجزيرة زاوية (ذات) في الفترة مابين 6/ 8/ 1995م إلى 29/ 10/ 1995م والفترة مابين 18/ 10/ 1996م إلى 5/ 1/ 1997م.

(2) يترجم عدد من الدارسين المصطلح theme بثيمة وبعضهم يترجمها تيمة، وبعضهم يضع كلمة موضوع أو موضوعة أو غرض كمقابل عربي. ولست أرتاح لهذه المقابلات لعدم دقتها وعدم وفائها بالمعنى المصطلحي للكلمة، لذا أفضل تيمة للدلاله عليها. =

الأول و الثاني منه نص المحاضرة التي قدمتها يوم 1/ 11/ 1417هـ 10/ 3/ 1997م وتحولت المحاضرة فيما بعدإلى مشروع كتاب حالت دونه عوائق كثيرة مختلفة، لكن فصوله كتبت تباعًابعد ذلك.

وقد استندت في البحث عن تلك التيمة في النماذج الشعرية المختارة على مدخل نظري بينت فيه تعالق الثلاثي : المرأة والمكان والقصيدة، وعالجت ذلك على ثلاثة محاور:

1 ـ اللغة والجسد والعالم.

2 ـ أنثوية المكان.

3 ـ أنثوية الشعرية.

وأبرزت التعالق انطلاقًا من الجذر اللغوي للأنثوية مرورًا بالمستوى الأنطولوجي والفلسفي الذي يعكسه الموروث تجاه أنثوية المكان، وانطلاقًا من إشكالية الذات والجسد مع المكان و مع القصيدة، بوصف هذه الأخيرة مكاناً لتموضع الذات في اللغة والوجود،على اعتبار أن أبرز ملامح هذه الإشكالية كما يعكسها هذا الثالوث إنما تنطلق من مسألة الهوية والملكية، التي تبرز بأضدادها ومع ما يناوئها من عسف وعنف واستلاب واغتراب،خاصة أن للجسد

= ينظر مثلاً كتاب مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب (بيروت، مكتبة لبنان طبعة 1984م مادة theme، وينظر كتاب سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (القاهرة، الأفاق العربية ط. الأولى 1421هـ ـ 2001م) مادة theme ص138، وينظر كتاب أمين يعقوب وبسام بركة ومي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (بيروت، دار العلم للملايين 1987م) مادة theme وينظر أيضًا حميد لحمداني، سحر الموضوع (منشورات دراسات. سال سنة1990) هامش ص22.

ارتباطاته الحتمية بفضاء المكان وفضاء النص. وتبدو المرأة وسط ذلك مشتبكة بعلاقات تماهٍ، فكيف إذًا يبدو هذا الاتحاد والتماهي في التجليات والكتابات الشعرية للمرأة. هذا ماتحاول فصول هذا الكتاب من خلال قراءة النماذج الشعرية للشواعر السعوديات إبرازه.

والنصوص المختارة للدراسة مختارة تبعًا للضالة البحثية والتيمة المدروسة. وسيلحظ القارىء أن فصول الكتاب تتناول نصوصًا لإحدى عشرة شاعرة فقط، على حين أن عدد الشاعرات في المملكة العربية السعودية أكبر بكثير من هذا العدد. لكن الملاحظ أن هذا النتاج يتفاوت تفاوتًا واضحًا جودة ونضجًا، وبعضه ضعيف جدًا، ولايفسر وجوده في الببلوجرافيا والجداول التي سأتحدث عنها بعد قليل إلا من باب التوثيق، ولكن أيضًا مما لاشك فيه أن بعضًا من الشاعرات اللائي تناولت نصوصهن في الدراسة يمثلن تجارب شعرية قوية لا على المستوى المحلي فحسب بل على مستوى الوطن العربي.

ولقد ألحقت بهذا الكتاب ببلوجرافيا وجداول مختلفة. ويمكن للقارىء أن يلاحظ أن عدد الشاعرات السعوديات يزيد عن الستين، وقد أصدرت بعضهن مجموعات شعرية، وبعضهن الآخر يكتفين بالنشر في الدوريات أو المساهمة المنبرية في المناسبات الثقافية. وقد قسمت تلك الببلوجرافيا والجداول إلى:

1 ـ ببلوجرافيا تتضمن مختصرًا عن السيرة للشاعرات المدروسة نصوصهن في هذا الكتاب.

2 ـ الببلوجرافيا الثانية حاولت من خلالها حصرِ كل أسماء

الشاعرات اللائي أصدرن مجموعات شعرية، علمًا بأنه قد يلحق هذه البيلوجرافيا بعض النقص، لعدم توافر مراكز للمعلومات يمكن أن تساعد بهذا الشأن. وهذه البيلوجرافيا كانت نواتها البيلوجرافيا التي عملتها سنة 1417هـ ضمن محاضرة قدمتها في مهرجان الجنادرية، ثم نشرتها ضمن دراسة لي في مجلة التوباد عدد 18 سنه1419هـ، ثم أضفت إليها الكثير من المعلومات التي جدت بعد ذلك التاريخ وحتى تاريخ إعداد الكتاب. وهنا لن أنسى أن أشكر الأستاذ خالد اليوسف الذي كان يعمل ثبتًا مماثلاً فتبادلنا عددًا من الملاحظات والمعلومات، فله مني في هذا المقام تحية شكر وتقدير. وقد حذفت من هذه البيلوجرافيا عددًا من الأسماء والمجموعات لأسباب علمية تعود لعدم توافر معلومات تسمح بإيرادها ضمن هذا الثبت.

3 ـ ألحقت أيضًا جدولاً للدواوين والمجموعات الشعرية مرتبة حسب تواريخ صدورها. وأحسب أن هذا الكشاف سيكون مفيدًا في مرحلة تالية لمن يريد عمل بحث تحقيبي يتتبع شعر المرأة تاريخيًا. وكنت أود لو ألحقت هذا الجدول بجدول آخر ترتب فيه المجموعات حسب الطبيعة الفنية للنتاج الشعري مصنفًا حسب الشكل العروضي أو التفعيلي أو قصيدة النثر. وقد بدأت العمل بهذا الجدول، لكنه يحتاج إلى مزيد من الوقت والجهد لا أتوفر عليهما حاليًا. لكنه مهم وكاشف لطبيعة حركة الشعر وتطوره لدى الشاعرات، وأحيانًا يكون كاشفًاعند متابعة تطور نتاج الشاعرة الواحدة التي قد تطور تقنياتها الشعرية وتدخل منطقة التجريب والمغامرة.

4 ـ أما الجدول الرابع فجدول تقريبي حاولت فيه حصر أسماء

الشاعرات اللائي لم يصدرن مجموعات شعرية، ولكنهن ينشرن في الدوريات أو يساهمن منبريًا في الأمسيات والمناسبات الثقافية.

وبعد، إني آمل وأنا أقدم هذا الكتاب المخصص لشعر المرأة السعودية أن أكون قد وفقت في تقديم عمل علمي يكشف ضمن المحاور المختارة عن هذا النتاج الشعري، ويقربه إلى القارىء بطريقة ميسرة وجذابة. علمًا بأن هذا الكتاب هو الجزء الأول من الدراسة وسألحقه بجزء آخر عنوانه (إرغامات النص) أدرس فيه تجليات الذات في النص والمكان من أجل الكشف عن القواعد والإرغامات الفنية وغير الفنية التي شكلت هذا الخطاب الشعري، وأثرت في لغته وتقنياته وأنساقه.

والله وحده ولي التوفيق.

مدخل نظري(*)

1 ـ اللغة وجسد العالم:

إن إحالة اللغة إلى الجسد والجسد إلى اللغة وتماهيهما تجعل من الضروري التذكير بمفصل الكينونة القديم، والإشارة إلى تلك اللحظة التي أنشأ الله فيها جسد الكون بكلمة كن، والجسد البشري أو الكينونة البشرية جزء من هذه الكينونة الجسدية الكبرى. ولعل النص الصريح في قصة خلق عيسى ـ عليه السلام ـ من كلمة الله يشير بوضوح إلى هذه العلاقة المتجذرة بين الخلق والجسد واللغة.

ويمكن أيضا لفهم كيف نظر إلى النص في النظرية النقدية المعاصرة، وعند بارت خاصة بوصفه جسدًا التذكير بأن أصل هذه النظرة يمتد إلى جذر بعيد، وإلى تاريخ علاقة الشفهي بالكتابي، حيث وضع اللغة في الأبجديات المكتوبة ملموسة محسوسة كرموز بصرية وكجسد يمكن ملاحظته عيانًا، وهي مرحلة امتداد لبصرية وجسدية النقوش المصورة والحفر، الذي كان وسيلة التفاهم

(*) هذا المدخل النظري والفصل الأول والثاني من هذه الدراسة قدمت كمحاضرة ألقيتها في مهرجان الجنادرية سنة 1417هـ / 1997م في الرياض.

والمعاملات، ومثل ذلك الوشوم على الأجساد، حيث الوشم منطقة تلاق واضحة تجمع اللغة والجسد، بل تحفر اللغة على الجسد فيصير الجسد لغة في لغة. ومن هنا تبدو الأبجدية والكتابة ليست سوى تموضع في المكان، فهي وشم في جسد الكون.

ويمكن أن نتوغل إلى منطقة أعمق، منطقة تشير إلى كلمات وأبجدية أخرى غير مرئية ولكن مبثوثة في الكون، وهي أبجدية ذات صلة وثيقة بالكشف والتجليات والرؤى والإبداعات والخلق البشري، الشعري منه وغير الشعري. وقديمًا ربط المتصوفة وبعض أهل الباطن بين اللغة والوجود ربطًا واضحًا، وحولوه إلى نص يدل على خالقه، والتقوا بذلك ـ مع بعض الاختلافات ـ مع السيميولوجيين في النظرة إلى الكون كنص يقرأ من علاماته وإشاراته ودواله وأبجدياته.

والاهتمام بأسرار الحروف تزايد في بيئة المفسرين والمتصوفة منهم على وجه الخصوص، حيث شغلت الحروف في مطالع بعض السور عددًا منهم. وقد اعتنى محي الدين بن عربي بالحروف عناية كبيرة، وشغل بالنظر فيها من زوايا كثيرة، من أهمها زواية التأمل الصوفي بوصفها (أي الحروف) عالمًا وأمة من خلق الله، مكلفة مثل بقية العوالم، ولها أسرارها وخواصها. وقد خصها في كتاب (الفتوحات المكية) بفصول للحروف ومراتبها وطبائعها وأسرارها، ووزعها في زمر، وخص الحضرة الإلهية والإنسانية والجنية والملائكية بحروف بعينها من (عالم الحروف) كما أسماه، ونزلها مراتب وأقدارًا، ووضعها في فصل آخر في أفلاك بموازاة أفلاك

العناصر المعروفة[1]. كل ذلك يأتي ضمن اهتماماته الصوفية وانشغاله بعالم الغيب والشهادة وكشوفاتهما.

إن توقفه عند كلمة (كن) مهم، ويلفت النظر إلى بعد عميق في هذه الرؤية، حيث الكاف والنون في كلمة الإيجاد والخلق: كن هما «العقل الأول والنفس الكلية ـ مقدمتان يربط بينهما رابط خفي في (كن) هو ـ كما يقول ابن عربي ـ الواو المحذوف لالتقاء الساكنين، وما يتأتى عن كن هو بمثابة النتيجة: الصورة. فبين القلم واللوح نكاح معنوي أدى إلى أثر حسي هو الحروف. ومن هنا نفهم قول الإمام الصادق من أن الله خلق الحروف أولاً وما أودع في اللوح من الأثر الحسي إنما هو ماء المعرفة (الخلق)، ويرمز إليه الماء الدافق في الرحم. والمعاني المودعة في الحروف هي بمثابة أرواح الأولاد المودعة في أجسامهم... والصورة نتيجة لعلاقات سواء في عالم الطبيعة أو في عالم الكلمات»[2].

وفي عصرنا الحديث توقف الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو في كتابه (الكلمات والأشياء) عند هذه الأبجدية المبثوثة وهذه الكلمات غير المرئية المبثوثة في العالم، حيث خصص الفصل الذي سماه(نثر العالم) لهذه المسألة، وجاء في سياق شرحه لمقولة التشابه التي تجمع أشياء العالم وتحركه حسب منطقها، والتي ألح على أنها (أي المقولة) كانت حتى نهاية القرن السادس عشر قد لعبت دور الباني في المعرفة

---

(1) ابن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق د. عثمان يحيى (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1405هـ 1985م ط. الثانية) ج1 / 237.

(2) ابن عربي في الفتوحات المكية، وينظر كذلك كتاب أدونيس الصوفية والسوريالية، (بيروت، دار الساقي، ط. الأولى 1992) ص 149 ـ 150.

الثقافية الغربية. يقول: «إن معرفة المتشابهات تقوم على كشف هذه التوقيعات وفك رموزها. . . . . إن نسق التواقيع يقلب علاقة المرئي باللامرئي، لقد كان التشابه هو الشكل اللامرئي. . ولهذا فإن وجه العالم مغطى بالشعارات والحروف والأرقام والكلمات الغامضة وبالهيروغليفيات»[1].

ويقول في موضع آخر: «ليس هناك في كل مكان سوى لعبة واحدة لعبة الإشارة والشبيه، ولذلك فإن الطبيعة والكلمة يستطيعان أن يتقاطعا إلى مالا نهاية مشكلين لمن يعرف القراءة نصًا كبيرًا واحدًا»[2].

إن هذا النص الكوني هو فضاء للقراءة، وهو مناط لإبداعات البشر في القراءة والخلق، فليس التماهي عائدًا لكون الجسد والورق فضاء الوشم والكتابة، وإنما أيضًا لكونهما معًا مواقع للنظر والقراءة. ولعل مصطلح القراءة من حيث هو مداخلة مع النص المقروء له ارتباطاته الحسية الواضحة، وليس ذلك فقط في رؤية واحد كبارت[3]، فليس بارت بأول في هذا؛ ويمكن العودة إلى الجذور اللغوية في معاجمنا العربية لكلمة قراءة، حيث الكلمة متعلقة بالضم

(1) فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وسالم يفوت وبدر الدين عرودكي وجورج أبي صالح وكمال أسطفان. (بيروت، مركز الإنماء القومي. 1989 ـ 1990م) ص46.

(2) المصدر السابق، ص51.

(3) أقام بارت كتابه لذة النص على مبدأ أن النص جسد أنثوي يستكشف بذائقة ذكورية. ولي حول التحام معنى القراءة والكتابة عند بارت ومفهومه النص الجمع والقراءة جمع دراسة تربطها بموروث ابن عربي خاصة وبعض الفلاسفة العرب.

والجمع، وتحمل المعنى الحسي، بل المعنى الجنسي الواضح. وذلك يحيلنا مرة ثانية إلى علاقة اللغة بجسد العالم وجسد المرأة، فالمعنى العميق المتعلق بالقراءة ملتصق بالرحم ومرتبط بجسد الأنثى وفيزيولوجيتها الأنثوية الخاصة، حيث القرُء ودلالاته وحيث الاحتواءُ وحملُ النطف والأجنة، كلُ ذلك يجعل المرأة / الجسد والجسد/ النص حاضنة الخصب والاستمرار والخلود.

وسأورد هذا الجزء من مادة قرأ من معجم (لسان العرب) لا لمجرد التأصيل لهذه العلاقة بين جسدية النص وفيزيولوجية الجسد الأنثوي، وإنما أيضًا لإضاءة مهمة تأتي حول علاقة القرء بالشعر خاصة. يقول ابن منظور:

«قال أبو اسحق: الذي عندي في حقيقة هذا أن القرء في اللغة الجمع.. وقرأت القرآن لفظت به مجموعًا.. فإنما القرء اجتماع الدم في الرحم...، وفي إسلام أبي ذر: لقد وَضعْتُ قوله على أقراء الشعر فلا يلتئم على لسان أحد؛ أي على طرق الشعر وبحوره»[1].

فهل تحتاج هذه الومضة الأخيرة لمزيد توقف حول هذا الخيط الغائر في المدونة التراثية حول هذه العلاقة بين جسد النص وبين جسد المرأة وفيزيولوجيتها الأنثوية؟ وكأنما الإبداع ليس سوى جمع لبعض من ماء الكون في رحم النص، وكأن أبجديات الكون ومكنوناته هي مناط تكليف، على الإنسان أن يتعلمها ويتأملها حتى يلم نثار الأسماء والأشياء، إرث آدم الذي عُلّم الأسماء كلها، نثار الكون الداخلي والكون الخارجي فيقرؤه ويكتبه، وكأن الكون واحد

(1) ابن منظور، لسان العرب، (بيروت، دار لسان العرب، بيروت، د.ت) مادة قرأ.

من اثنين: إما جسد من حروف متأت فقط لمن يمكنه أن يّلم أبجديته، ويفك شفراته، ويقرأ اكتماله وجماله الخفي، أو جسد مقيد بالغيبة يطلقه حضور الحروف ومغزل الفكر واللغة، ليبرز في كل ألوان الحلل؛ حلة الماء أو الزرقة والسواد وكل ألون الحبر الذي ينسجه خلق الإنسان وإبداعه ليوشي جسد الكون أو يشمه. وتلك هي الكسوة التي تجعله يكف عن أن يكون عرضًا في جوهر النص وتجعل الكون يكف عن كونه جوهرًا معرضًا عن جوهر الإنسان ومتعة القراءة. أو ليست القراءة هي الضم والجمع تمامًا مثل الحركة التي ينهض عليها مبدأ الغزل والنسج إذ يشد اللحمة إلى السدى؟.

ذلك النوع من الكسوة هو أيضاً الذي يجعل اللباس والعري ـ حقيقة ومجازًا ـ يكف عن أن يكون عرضًا من الأعراض في أذهان الناس، الذين في الوقت الذي ينظرون فيه إلى الجسد كموضع تأثيم ينظرون إليه (لشدة احتياجهم وارتباطهم به وهو موقف ينطوي على مفارقة عميقة الدلالة) بوصفه عرضًا ىن الأعراض. وبذلك لا يخرج التجريد عندهم عن منطق التأثيم والتحريم، سواء ذلك التجريد المرتبط بالجسد والماديات أو ذلك المرتبط بالإبداع والفكر والفلسفة والماورائيات، كلاهما مرتبط بالمتعة مثلما هو مرتبط بالألم والموت؛ ضدان يرتبطان بضدين ارتباطًا يغور عميقًا في الوعي واللاوعي، ذلك الشديد الفصل بين الإنسان والأشياء، وفي الإنسان ذاته الذي يفصل بين الروح والجسد دون أن ينتبه لتلك المسافات الواصلة بينهما، تلك المسافات التي تُنْسى في غيبوبة المادة أو غيبوبة الروح!!

كيف إذًا لا يكون هذا التداخل بين اللغة والكتابة والجسد وبين

العري واللباس والقلق الإبداعي والمعرفي وقلق الخلود والامتداد حقيقة لا مجازًا وهذه كلها ترتد في سلالتها إلى أصل الخلق وأصل الخطيئة وأصل الشجرة؟[1]

2 ـ أنثوية المكان:

لو تأملنا لفظة الأنثى لغويًا لوجدنا علماء اللغة الأوائل يعللون التسمية بالنظر إلى علاقة المرأة بالمكان. فهم يرون أن المرأة «إنما سميت أنثى من البلد الأنيث»[2].

وأصل هذا الباب كما قال ابن سيده هو: «الأنيث الذي هو اللين»[3] ولذلك سميت الأنثى بذلك للينها في مقابل الشدة والذكورة[4].

ولو نظرنا من زاوية أخرى لكلمة مكان في مادة مكن لوجدنا أن تقليبات المادة كلها ترتبط بكائنات أنثوية، فتارة المكن بيض الضبة والجراد ونحوهما، والمكنات والوكنات هي الأعشاش ومواضع الطير.. إلخ[5]

---

(1) علاقة اللغة بالعري وبالخطيئة وبالشجرة فصّلت الحديث فيها في مقالات نشرت في زاوية ذات في جريدة الجزيرة، ملحق الأحد، في الفترة ما بين 8/ 4 إلى 5/ 6 من عام 1416هـ، تحت عنوان: قول في الكثافة بين الهيولى والشعار.

(2) تاج العروس للزبيدي، مادة أنث، ولسان العرب مادة أنث.

(3) المرجع السابق.

(4) لي بحث عن معارضة مادة أنث بمادة ذكر والأنوثة بالذكورة أقرأ فيه هاتين المادتين وأفكك دلالاتهما في السياق الاجتماعي والحضاري والابستمولوجي، وهو بعنوان (الانوثة والذكورة / القيد والنسيان).

(5) اللسان مادة: مكن.

وليست المسألة مجرد تصنيف معجمي لغوي، ولكنها تمتد إلى النظرة إلى المرأة بوصفها الجسد/ المكان والسكن، حتى إننا نجد ابن عربي يقول: «كل مكان لا يؤنث لايعول عليه» انطلاقاً من النظرة الأعم للصوفي إلى المرأة، حيث المرأة تكاد تكون بؤرة العالم المادي والروحي معًا، الذي معها وبها يتمكن الصوفي من الاندماج والاتحاد، حيث يمكن للصوفي في اللحظة المغرقة في ماديتها وحسيتها (الذروة الجنسية) يمكن للصوفي أن يحول المكان والجسد واللحظة إلى يوتوبيا وإلى لحظة تحرر وانطلاق للقيا المطلق[1]. وهي نظره تشبه إلى حد كبير مانجده عند كبار السورياليين في نظرتهم إلى المرأة وعلاقتهم بها يقول بريتون: «لا نحب الأرض إلا من خلل المرأة والأرض بدورها تحبنا»[2].

وليست هذه مجرد شطحة من شطحات الصوفية عند ابن عربي في مقولته السابقة «كل مكان لا يؤنّث لا يعول عليه» أو شطحات السورياليين في مجمل ما خلفوه من آثار وإنما هي نظره لها موقعها وجذورها الضاربة في حياة اللغة ولغة الحياة، حيث وجدت انعكاساتها في رؤى الشعراء وصورهم، إذ ماهوا بين المرأة والأرض والمكان، وعند الفلاسفة وعلى رأسهم الفيلسوف المعاصر جاستون باشلار، الذي خص هذه المسألة بواحد من أمتع كتبه، كتابه المعنون ب(شاعرية المكان) أو (جماليات المكان)، ثم وسع الفكرة وانطلق منها في كتابه الآخر (شاعرية أحلام اليقظة)، حيث يتتبع باشلار مبدأ

---

(1) ابن عربي، الرسائل.

(2) أدونيس، الصوفية والسوريالية ص13.

الراحة والسكن[1] وملامح الأنوثة سواء في المكان ومتعلقاته، أو فيما ينقب فيه داخل النص الإنساني و النص الإبداعي مما هو عائد إلى مبدأ أنثوي في داخل الإنسان في أغوار الذات التي تحلم وتغني وتخلق وتبدع بفضل (الانيما) الجانب المؤنث من شخصية الإنسان في مقابل (الانيموس) الجانب المذكر فيها.

وفي الإبداع الإنساني للشعر كثيرًا ما تماهت صورة المرأة بالأرض المكان وكثيرًا ما نظر إلى الأرض / الوطن بوصفها المرأة أو المرأة الحبيبة، أو المرأة على إطلاق المفهوم والدلالات الفياضة بالحب والعطاء والإلهام.

وكثيرًا ما تماهت صورة المرأة باللغة الشعرية وبالقصيدة لدى الشعراء. وكانت تلوح في أغوار هذا التماهي سواء مع المكان أو مع القصيدة قضايا حميمة كالهوية والملكية. فالارتباط بالأرض ارتباط هوية وتملك، والبحث عن الهوية في القصيدة يبدو في حرص الشعراء على اقتناص اللحظة الشعرية والتشكيل الشعري والرؤى الشعرية التي يسمها الشاعر أو الشاعرة بالهوية الشعرية الخاصة به ويمنحها توقيعه واسمه!!.

وقلما ارتبطت إشكالية المكان والجسد وتماهت في القول الشعري بهم التشكيل والتفعيل للقصيدة في نص ما، وخاصة عندما يكون النص لشاعرة إلا جاء طافحًا بلظى وحروق الهوية والملكية وعاكساً لعنف الصدام مع هيمنات الأعراف، أيًا كانت هذه الأعراف

(1) مبدأ الراحة الذي ينشغل به باشلار يشبه إلى حد بعيد مفهوم السكن القرآني في إشارته الجميلة للمرأة السكن.

ثقافية أو اجتماعية. . . أو حتى فنية. ولعل أقرب الأمثلة إلى ذهني الآن وأكثرها حيوية قصيدة خديجة العمري (لم نكن في مكان) التي لي إليها عودة في الفصل الثالث من هذه الدراسة بعنوان (إشراع الكهف وتفعيل القصيدة).

ولست بحاجة للتذكير في هذا السياق (تماهي المكان والمرأة والقصيدة) بأن التماهي بين حالة الإلهام والجسد كان يعوم في برزخ من الفيزيقا والميتافيزيقا. فقديمًا اعتقد الناس بأن الشعر يأتي ملهمًا من قوى غيبية، وهي مسألة ارتبطت دوما بأثرها على النفس والجسد، حيث التابع أو القرين أو الجني أو الشيطان الذي يتلبس الجسد، البشري ويقتحم عليه جسده وروحه، ويهيمن عليه بقوى غريبة مصاحبة بعنف لا ينفك منه الجسد إلا بالقول الشعري، الذي ينطق به اللسان أو تستجيب له الملكة الشعرية غير واعية به في الغالب لأنه من تأثير قوة غيبية لايدل عليها إلا هذا الاستحواذ الغريب لحظة تجلي الشعر.

ويبدو عناء الشعر ومعاناة لحظات التجلي المشار إليها في عصرنا الحديث مع اختلاف سطحي في نسبة الغيبية غير بعيد عن شكوى اللهاث والطراد والاستحواذ. وحيث إن القصيدة تماهت بالمرأة عند كثير من الشعراء فإنها، أي الحالة الشعرية، تصبح نوعًا من الطوباوية الجميلة، ويبدو اللهاث وراءها وكأنه رمز مطلق. وأقرب الأمثلة إلى ذهني الآن قصيدة على الدميني (غيمة لي وقميص لفتنتها).

ولكن في نتاج الشاعرات يبدو لي تأمل هذه المسألة شديد الإثارة ومغريًا بدراسة مستقلة في النظر إلى هذا الرمز وهذا التماهي.

ويحضرني الآن كنموذج مختلف لتماهي المرأة مع الحالة الشعرية ومع القصيدة وألق الكتابة قصيدة (رذاذ) لهدى الدغفق، حيث ثمة أنسنة للمفهوم المتعالي ولطوباوية القصيدة المتأبية، وحيث جسد الورقة وفضاء المكان (البياض والفراغ الذي هو ممكن النص المحتمل) كيان ملموس ومحسوس ترتمي فيه الشاعرة، وتتفاعل معه وتخلق منه أنوثة وأمومة فياضة، وتتخلق فيه علاقات البنوة والإبداع والولادة.

ولست أود استعجال قراءة نصوص ستأتي في لاحق الفصول، ولكن من المهم الإشارة هنا إلى أن هذا الاختلاف لايعود لعامل الجنس فقط وتأثيره في التشكيل الشعري وإنما قد يعود لأمر آخر يتعلق بقصيدة النثر وبمجمل تقنياتها الفنية، حيث يتم إنزال الشعر من حالة الميتافيزيقية واللاتجسد ويتم تحويله إلى جسد ومعادل مادي ملموس للجسد البشري الذي يتفاعل معه ويلتحم بواقع الحياة والتفصيلات اليومية المهمشة.

وقد وصفت قصيدة (رذاذ) بأنها نموذج مختلف، من حيث زاوية النظر إلى الشعرية واللحظة الشعرية، وهناك من الشاعرات من نظرت إلى الشعر بوصفه المذكر أو القرين كفوزية أبو خالد. ومنهن من ترى اللحظة الشعرية والقصيدة كجزء من شخصية مزدوجة أو كواحدة من الأنوات الأنثوية المثيرة كغيداء المنفى ولطيفة قاري. . . . . . إلخ.
وهذا الموضوع موضوع يستحق دراسة مستقلة خاصة إذا ما نظرنا للمسألة مقارنة بنصوص الشعراء، وإذا ما نظرنا إلى المسأله أيضًا لا من جهة الجنس فحسب، وإنما مع الاهتمام بالمرحلة الشعرية التي

تنتمي إليها الشاعرة وللخط الشعري الذي تنتهجه والتقنية الشعرية التي تحقق من خلالها منجزها الشعري.

3 ـ أنثوية الشعرية:

أطلق يونج مصطلح الانيما anima على العنصر المؤنث والانيموس animus على العنصر المذكر في النفس الإنسانية سواء أكانت رجلاً أم امرأة؛ فالانيما والانيموس يمثلان الشخصية الباطنة، وهي الشخصية المكملة للشخصية الخارجية، وحيث إن صيغة المذكر (الانيموس) تعني مبدأ التفكير والجانب العقلاني فإن الانيما تعني مبدأ الحياة ومقر الوجدانات ومكان الذات المبدعة حال الإبداع والخلق الفني خاصة. «واللفظ نفس سواء في العربية وفي اليونانية واللاتينية وما انحدر منهما من لغات. . . مأخوذ من التنفس، هبوب الريح. فالكلمة اللاتينية المناظرة anima مأخوذة من الكلمة اليونانية. . ريح»[1] ولست بحاجة للتذكير، في هذا السياق، بعلاقة النفخ والروح بالخلق والتجسيد التي ترددت كثيرًا في النصوص القرآنية.

وهذه الانيما تكاد تعادل ما أسماه ميشيل فوكو العقل المنفعل في مقابل العقل الفعال، فقد قال في معرض انشغاله بالتنقيب حول أسبقية المكتوب على المنطوق: «وكان كل من فيجانير ودوريه يقولان وبمفردات شبه متطابقة بأن المكتوب قد سبق المنطوق دومًا، في

---

(1) عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. الأولى، 1984م)، مادة نفس ج2 / 506. وينظر كذلك إيلي هومبيرت، كارل غوستاف يونغ: الأساسيات في النظرية والممارسة. ترجمة وجيه أسعد (دمشق، منشورات وزارة الثقافة، سنة 1991م) ينظر ص85 ـ 92.

الطبيعة على وجه اليقين، وربما أيضًا في معرفة البشر. وذلك لأنه ربما كانت هناك قبل بابل، وقبل الطوفان، كتابة مؤلفة من علامات الطبيعة نفسها، حتى إنه ربما كان لهذه الأحرف مقدرة التأثير مباشرة على الأشياء، على جذبها ودفعها وتمثيل خواصها، وفضائلها وأسرارها. كتابة طبيعية بشكل بدائي ربما احتفظت بعض المعارف الباطنية، وفي المقام الأول القبلانية اليهودية، بذكراها المبعثرة وحاولت استعادة قدراتها النائمة منذ زمن طويل. **إن المذهب الباطني في القرن السادس عشر هو ظاهرة كتابة لا ظاهرة كلمة، وعلى كل حال، فإن هذه الأخيرة انتزعت منها كل قدراتها، وهي، كما يقول فيجانير ودوريه ليست سوى الجزء المؤنث من اللغة شأن العقل المنفعل، أما الكتابة فهي العقل الفعال، والمبدأ المذكر للغة، وهي وحدها التي تملك الحقيقة»**[١].

وإذا كانت ملكة الإبداع كما أسلفت تتكىء على الانيما (الجانب الأنثوي من الشخصية الإنسانية) فلعل في هذا ما يفسر أقوال كثير من الشعراء، بوعي أو بدون وعي، حينما يصفون حالات إبداعهم ومراحل نمو القصيدة في ذواتهم بتعبيرات عن حالة من حالات الاحتواء الجنينية الأنثوية الأمومية.

ومع أن اللغة، فيما أحسب، ليست ذكورية ولا أنثوية بشكل عام إلا أني أحسب أن في طبيعة المرأة شيئًا مشابهًا لطبيعة الشعرية، إنه شيء يتعلق بالعذوبة والحضور الملح والفتنة غير المفسرة؛ كونها مزيجًا من الفيزيقا الميتافيزيقيا.

---

(1) ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء ص55.

وأزعم إن الشعرية كائن أنثوي سواء أكتبتْ الشعرَ امرأةٌ أم كتبه رجل، فكلما ازداد جيشانه وقدرة مجازاته على التوالد والتماس بخصوبة مع الوجود واللغة والأشياء كلما بدا أنثويًا أكثر. وكأنما الشعرية أنثى، وبخاصة في قدرة المجازات والصور ومجمل تقنية النص على التوالد وإنتاج المعنى واستحضار المغيب (الجنين) من روابط الكون والعلاقات ومكامن الجمال والدهشات، بحيث تبدو الشعرية حينها كأنثى، ولكن في حالة حب وأمومة.

ومما لا شك فيه أن المقولة السالفة إشكالية ومثيرة، ومغوية. ولست وحدي من غوى، فقد قارب بعضهم الفكرة ولامسها، ولمعت رمضة هنا وومضة هناك، في النقد النسائي خاصة. وظهرت عند رولان بارت وطالبته جوليا كريستفيا النظرة إلى النص بوصفه جسدًا ذا خصائص مثيرة وشبقية. ويأتي من كتبه الكثيرة كتابه (لذة النص) في هذا السياق، حيث ينظر فيه إلى النص بوصفه جسدًا مؤنثًا، وهو فيه يصدر عن رؤية تعكس تداخل اللغة والكتابة بالجسد[1].

وقبلهم بكثير شغلت الفكرة، من طريق آخر، الفيلسوف الفرنسي جاستون باشلار في عدد من كتاباته، وخاصة كتابه عن (شاعرية أحلام اليقظة) الذي شرح فيه نظريته حول أنثوية التأملات الشاردة وأحلام

---

(1) رولان بارت، لذة النص، ترجمة د. منذر عياشي، (حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط. الأولى 1992م). وقد تناولت في سلسلة مقالات بعنوان (احتشامات الوأد) في ملحق الجزيرة الأحدى في الفتره من 22/ 6 إلى 26/ 8/ 1417هـ الرؤية البطريركية التي عكستها نظرة بارت وطرحه، حيث أعلى من أنوثة النص كموضوع وألغى الأنثى كذات قارئة في صلب النظرية النقدية!!

اليقظة. وفيه جهد باشلار لإيضاح كيف أن التأملات الشاردة وأحلام اليقظة تنتمي إلى الأنيما. وهو يرى أن الأنيما ليست ضعفًا وأن لها قواها الخاصة، وأنها المبدأ الداخلي لراحتنا. وعنها يقول: «إن أفضل تأملاتنا الشاردة تأتي في كل واحد منا رجالاً أو نساء من مؤنثنا، إنها منطبعة بأنوثة لا تقبل الجدل. لو لم يكن فينا كائن مؤنث كيف نستريح؟»[1]

وهو يعود بها إلى أعمق من ذلك؛ إذ يربطها بحالة الإبداع والتخيل والصور الشاعرية، حيث يؤكد باشلار ذلك الخيط الرابط بين الحلم والغناء وبين الانيما لحظة الإبداع واللحظة الشعرية. يقول:

«إنها انيما التي تحلم وتغني. الحلم والغناء هذا هو عمل وحدتها. والتأملات الشاردة ـ وليس الحلم ـ هي التوسع الطليق لكل انيما، وإنه بلاريب، بفضل تأملات أنيماه الشاردة. . . يستطيع الشاعر أن يعطي لأفكاره الأنيموسية. . نية أغنية، قوة أغنية. ومن هنا، دون تأملات شاردة أنيمية، كيف يكون باستطاعتنا قراءة ما كتبه الشاعر خلال تأملات شاردة أنيمية؟ وهكذا: أبرر لنفسي عدم معرفتي قراءة الشعراء إلا عندما أحلم»[2].

وهذا الذي يعلنه هنا باشلار هو ما جهد طوال فصول الكتاب على إبرازه من خلال صور شعرية، مارًا عبر منهج ظاهراتي لدراسة

---

(1) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد (بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط. الثانية 1413هـ ـ 1993م) ص83.

(2) المصدر السابق، ص61 ـ 62.

موضوع التخيل الشاعري وإيضاح سيرورة وعي الذات المعجبة بالصور الشاعرية من خلال المشاركة العميقة للذات في سيرورة التخيل الخلاق في كل شعر حقيقي، الذي هو إتكاء من المبدع والمتلقي كليهما على الانيما، الجانب الأنثوي في أية شخصية إنسانية.

وما دمت أتحدث عن أنثوية الشعرية فمن المهم التأكيد على أن هذه الشعرية لا علاقة لها بإعلان الأنوثة أو بالإعلان عن الأنوثة موضوعيًا، فذلك أمر مسطح يطفف ميزان الشعر.

كما أن تحقيق الشعرية بأنثويتها، وخاصة إذا كانت محاولات تحقيقها تتعلق بامرأه شاعرة أمر نادر. وأكاد أزعم أن الشاعرة أشجان هندي في خطها الشعري المتميز نجحت في إيجاد بصمتها الشعرية التي تعكس أيضاً هويتها الأنثوية والإنسانية، فنصها يفيض أنوثة، تلك الأنوثة التي لا تتأتى من إعلانها أو مضامين تتحدث عنها، وإنما تأتي من مجمل التقنية الشعرية التي تنجز من خلالها أشجان قصيدتها، حيث تولد بخصوبة ملحوظة صورها ومجازاتها، وتترك لألفاظها المشعة بمختلف الدلالات والمنسجمة كلها مع نسيج النص ورؤيته الكلية أن تتحرك في مواقعها المختلفة مع النص، وتتقاطع بليونة ومرونة مع رقة وانسجام لا تخطئهما الأذن، في موسيقى تتحرك بعذوبة وتدفق لا ريث ولا عجل فتحمل نصها مجنحًا رشيقًا إلى القارئ. واعتقد أن أية ذائقة مدربة خبيرة يمكنها لو قرأت نصًا لأشجان دون معرفة الهوية والجنس يمكنها أن تنسب الشعر بسهولة لأنثى. وهذا أمر مهم، ومطلب عسير ندر أن يتحقق للمرأة المبدعة.

وقد بدأت حديثي عن أنثوية نص أشجان بقولي : أزعم، لأنه يظل مجرد زعم ما لم تجله دراسة تحليلية مقارنة، وهي دراسة أتمنى أن أتمكن فيها من إبراز جماليات هذا النص وسماته المميزة، وهي جماليات أزعم أيضاً أنها من أبدع ما قرأته في شعر المرأة خاصة.

الفصل الأول

عنف المكان: الحصار والاستلاب

نجلس الآن يتمترس كل منا داخل جسده أو بجسده، الجسد الذي يحدنا، ويميزنا ويفصلنا عن الأشياء والأحياء، ويصنع حدودنا، وجملة علاقاتنا معهم. هذا الجسد بما يحمله أيضًا من هوية داخلية هو هوية مادية أيضاً، هو مكان بشكل أو بآخر.

إن الحديث عن المكان أيضاً هو بالضرورة حديث عن الجسد. وبما أن الجسد حيزنا الخاص في المكان والعالم، فهو ما إن ينوجد في المكان حتى يكون قد اشتبك في جدل العلاقة بالمكان. ومجرد الوجود وأخذ حيز ما في المكان علاقة وهو لغة، وهو بداية سلسلة من التفاعلات.

والشاعر إذ تمتد يده لفضاء الورقة وأفق المكان يزاحم بجسدين؛ بجسده العياني الإنساني وبجسده اللغوي المتشكل. إنه يخلق جملة من العلاقات المضاعفة في المكان وفيما حوله، وبالتالي هو مركز جدل وحقل حيوية متحرك وفاعل ومغيّر في جسد العالم وجسد اللغة. ومن هنا هو إشكالي وموضوعٌ دائمًا تحت طائلة المساءلة

والريبة!! لأنه من هذا الاشتباك على حدود العلاقات ومفصل التقاطعات حول ما هو كائن وما يجب أن يكون الذي هو حلم الشاعر بالحق والخير والجمال ـ نشأت منذ القديم وما زالت مسألة الحرية، حرية اللغة والتعبير على وجه الخصوص.

إن إشكالية الإنسان في المكان إشكالية وعي الذات بوجودها وإمكاناتها وحقوقها. وهي مشكلة وجودية. وتبدو إشكالية مضاعفة ومركبة في حال المبدع، وأكثر تضاعفًا في حال المبدعة؛ حيث تشتبك جسدية القصيدة مع جسد المكان والعلاقات في هذا الجدل الوجودي، وحيث تبدو القصيدة مكان الذات الرافضة لما يناهض وعيها بمالها أو بما هو حق لها وما يشن حربًا شرسة عليها من قبح أو قمع أو استلاب، ولكل ما هو نقيض الجمال والحق. ومن هنا كانت أجساد البشر وأجساد القصائد والدواوين تندفع في الحروب ومعارك التحرير. وكانت معارك التجديد والتجريب الفني الشعري معارك اختراق وكسر لنمطية أو جسدية السائد، نحو آفاق أكثر تحررًا وامتدادًا. فالجسد واللغة كلاهما يضيق بشروط المكان والقولبة. ومن هذا التعالق نلحظ كيف أنه في حالة سجن الجسد وتقييده وعزله ومحاولة نفيه ومحوه يبتكر الكاتب في السجن أفقه المكاني باللغة والكتابة، التي تصبح معادلاً للحرية وهواء الحياة. وكم من الطلقاء هم مساجين، لأنهم أيضًا لم يستطيعوا خلق فضاءات صالحة للتنفس والتعبير دون قناع. وربما المرأة من أكثر الطلقاء مواجهة مع حرب الذات وحرب المكان، وأكثرهم ممارسة للحجب والأقنعة اضطرارًا!!

وفوزية أبو خالد[1] ذات علاقة إشكالية بالمكان والجسد، وتيمة الجسد (الجسد الرمز أو جسد الأنثى) المتعرض للعنف والاستلاب بارزة بشكل قوي ومتواتر في شعرها منذ ديوانها الأول (إلى متى يختطفونك ليلة العرس) وحتى ديوانها الأخير (ماء السراب). بل إن إلحاح هذه التيمة بارز كذلك في مقالاتها وكتاباتها النثرية التي سلسلت عددًا منها تحت عنوان (كمين الأمكنة)، والتي يشير عنوانها، مجرد العنوان، إلى العنف الذي يدهم ويفاجىء. وقد تحدثتْ في أول تلك المقالات عن عنف تعرض له جسد الطفلة تحت وطأة المرض. وقد التحم بعد ذلك العنف بالمكان والجسد، حتى كادت كل الأماكن تمسي أشبه بالمصائد. ومن المفارقة أن الجسد البشري هو أول مصيدة تقولب البشر حسب الجنس والأعراق، وهو المصيدة المتحركة التي نحملها دون أن نحس بكمينها كثيرًا.

ولن أمضي طويلاً في الحديث عن كمائن فوزية على الرغم من أن لفوزية براعة في نثرها، وسأتجه إلى ما أنا فيه وهو: موقعها ضمن الخطاب الشعري في ضوء هذه التيمة.

بدون التطفيف لجماليات ودلالات ديوان (إلى متى يختطفونك ليلة العرس) فإن الترميز الغائر في الديوان وفي العنوان لا يمكنه أن يستر الجسد الأنثوي المسلوب في ليلته الفريدة. فليلة العرس ليلة احتفال واحتفاء بالجسد بالدرجة الأولى. وفيه (في الديوان) يتوحد

---

(1) فوزية أبو خالد ولدت في الرياض 1375هـ/ 1956م أصدرت ديوانها الأول (إلى متى يختطفونك ليلة العرس) سنة 1978م ولها ديوانان آخران هما(قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي) سنة 1985م و(ماء السراب) سنة1995م ينظر كذلك البيلوجرافيا آخر الكتاب عن الشاعرات.

الجسد الأنثوي مع رمزه العميق: الأرض والوطن، ويتماهيان، وبذلك تتحول صيغة السؤال في العنوان إلى وشم على خارطة كبيرة، تتحول إلى إشارة رافضة مناهضة لعملية استلاب مستمرة على المستويين الإنساني والقومي.

وهذه الاستمرارية الدرامية هي التي تجعل السؤال يستمر مع الشاعرة بكل حمولات العنف والاستلاب، فتعود بعد اثنين وعشرين عامًا من صدور ديوانها الأول تفتتح ديوانها الأخير (ماء السراب) بقصيدة قصيرة جداً اسمتها (سؤال) تقول فيها:

«إلى متى يختطفونك ليلة العرس؟

سترت اليابسة والبحر

بأسئلة فضاحة وتخيرت حتفها»[1].

حيث المرأة التي تستر جسد الأرض وجسد الخارطة وتعرى هي بقصيدة تحمل سؤالاً مشردًا بلا جواب، بقصيدة تحمل عروسًا تختار حتفها!.

إن هذه المفارقة الساخرة التي لا تصرح علنًا بها لغة القصيدة تعلن أن هذا الجسد الأنثوي القربان سيظل مع كل أشكال الاستلاب والعنف طافحًا بالقدرة والخصب والتوالد، وسيظل يعيد الأسئلة لتجد ذات المكان ومكان الذات هوية تملكها لمكانها ولذاتها. ولذلك فالقارئ لشعر فوزية يمكنه أن يلحظ هذا الاتكاء الواضح على تنويعات رمز الأنثى حقيقة ومجازًا وما يرتبط بها من فيزيولوجية أنثوية

---

(1) فوزية أبو خالد (بيروت، دار الجديد ط. الأولى 1995م) ص7

وخصوبة وقدرة على التوالد وحفظ الحياة، حيث المرأة (الأم والحبيبة) والرمز (الأرض والقصيدة) تقاوم العنف والهيمنة وطمس الهوية والاستلاب بقدرتها على الخصب والتوالد وإبداع الحياة. وإهداء فوزية الديوان الأول إلى الأم طافح بالدلالات التي تجعل الابنة تحمل هذا الإرث جسدًا وإبداعًا. وقد أشارت في عنوان إحدى قصائد الديوان إلى هذا الإرث فعلاً؛ تقول في قصيدتها (من يقاسمني إرث أمي؟):

«أمي لم تورثيني من ظفار عقود عرائسها لكنك
اعطيتني الجيد الصاعدة إلى السماء برفض الشنق
بروح القطط التي تموت في اليوم سبع مرات
وتنبعث سبعين ألف مرة»[1]

هذه الأم التي سرقت خصوبة الهلال الخصيب لرحم ابنتها وأورثتها إياه فكانت لها من التركة خصوبة تحمل أطفال الأرض وغناء الأرض. وهنا يتوحد الجسد بالقصيدة فيخصبان معًا ويقاومان معًا. ويبدو هذا التوحد و التداخل بين الجسد الأنثوي وبين القصيدة وبين الأم الكبرى أو الرحم الكبرى (الأرض) واضحًا في معظم قصائد الديوان (إلى متى يختطفونك ليلة العرس)، حيث يحضر الجسد الأنثوي (المكان والحقيقة، والرمز والعيان) بقوته واعتداده بأنوثته وخصوبته المطلقة المسؤولة عن الكون. تقول:

---

(1) فوزية أبو خالد (إلى متى يختطفونك ليلة العرس (بيروت، دار العودة ط. الأولى 1973م) ص75.

«كنت أنتظر أن أجد في تركتك بذرة من جنان عدن
أغرسها في قلبي الذي هجرته المواسم
لكنني
وجدت سيفًا بلا غمد منقوشًا عليه اسم طفل مجهول
وحتى لا أضيعه تفتحت كل مسامي أغمدة دافئة له»[1].

هذا السيف الطفل القصيدة لم يسعه المكان والصمت، ولذا كان لابد أن يُشهر ويصبح عيدًا وفرح ولادة:

«غمدته في مهجتي فلم يسعه الجدار
غمدته في رئتي فلم تسعه النافذة
غمدته في خاصرتي فلم يسعه البيت وامتد
إلى الطريق ينتزع زينة الأعياد الرسمية من المدن
ويحرث المدينة لموسم عيد جديد»[2].

هذا الضيق بالجسد والمكان هو الذي يحول الوجع في خاصرة الجسد (الفيزيقي والمجازي) إلى نبوءة وإلى فيضان يبحث عن رحم كونية كبرى تسع الصوت والجسد معًا، مكانٍ وجسدٍ أرحب يتفيأ فيهما هربًا من العنف والألم. تقول في قصيدة (وجع المنجل في خاصرتي):

«كانت خاصرتي خارطة لوجع العالم.
....

(1) المصدر السابق، ص75، 76.
(2) المصدر السابق ص76.

كانت خاصرتي تمتد وتمتد حتى تصبح تنبؤًا
بالفيضانات حتى تصير حدة نصل
تمتد حتى تصير باتساع بوابة سجن تنفذ
إلى ضمير التاريخ باتساع رحم يخرج
كل يوم نبرة جديدة»[1].

ويتواصل مع فوزية الإحساس الضاغط بالمكان/ السجن وبأزمة الجسد والإنسان، فتأتي مقدمة الديوان الثاني معلنة تواصل الإرث: إرث المكان والحصار والاستلاب، فتعلن أن هذا الديوان ليس إلامحاولة شرسة لاستعادة الطفولة وفك الحصار الجماعي بالغناء والشعر.

ومن نافلة القول تكرار القول بانشغال فوزية بالهم العام وهم القضايا الوطنية العربية، لكن ما أود تأكيده أن هذا الديوان أيضًا تهيمن عليه نغمة التحدي لمقاومة الشراسة والعنف، وتسيطر مفرادات جسدية المرأة وبيلوجيتها على معظم العناوين والقصائد، مثل: (الخروج من حمى النفاس) و (خربشة طفول على ثدي)، حيث يتوحد جسد المرأة بجسد الأرض، وتبدو المرأة والقصيدة رحمًا للولادة والثورة على سلب الجسد والوطن هويتهما وكرامتهما وحريتهما. وتبدو القضايا العربية القومية كقضية فلسطين ولبنان ذات هيمنة واضحة، تقول في قصيدة (محاكمة غير معلنة لفعل حب علني):

---

(1) المصدر السابق ص25 ـ 26.

«ضجت بصدري قوارير الموج من عهد الطوفان

وهذا بعض من مداعبات الرعد

لفورة الزبد

من يلوم الخنجر

إذا ضاقت عليه مساحات الجدران

والغمد

كما يذكر الجنين

طعم الهصر... العصر... حلاوة الروح

بين الرحم وفرجة الرحم

كلما هدّده الحصار»[1]

إلى أن تختم القصيدة ذاتها متوحدة مع المكان، فلا تعود نعرف جسد المرأة من جسد الأرض. تقول: «تعرفت في سياج البلاد على عظمة حوضها»[2].

وتقول: «أنا بلد في امرأة»[3].

إن أسطورة المرأة التي تفتدي بجسدها جنون الماء وتدرأ الكوارث بجعلها قربانًا يرمى في النيل- أسطورة عرائس النيل تلك تخفي بعدًا جنسيًا جسديًا في الرؤية الكلية للأسطورة، حيث يبدو

---

(1) فوزية أبو خالد قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي (بيروت، دار العودة ط. الأولى 1985م) ص11.

(2) المصدر السابق ص11

(3) المصدر السابق ص11

(النيل / الماء / الذكر) يترصد اليابسة (الأرض / الأنثى) فلاغرو أن تتقى كارثته بجسد أنثوي. فهذه الأسطورة تعكس وعيًا بأنثوية المكان وجسديته وقدرته على حفظ الحياة وإنقاذها.

وقد أنزلت فوزية هذه الأسطورة إلى الحياة، ورسمت منها صوره للمرأة الكادحة؛ فعاملة الرحى والفلاحة والمرأة المناضلة في شتى الميادين تصبح ذلك القربان في قصيدتها(نشيد بنات المكلا إلى عرائس النيل)، وهو نشيد يوحد الهم ويوحد المذبح والسكين من الجنوب إلى شمال أفريقيا.

وعروس النيل كرمز تستقطر فوزية دلالاته في أوسع معانيه التجريدية يشغلها، فصورة هذا الاحتفال الدرامي تستمر عند فوزية، فتراها تعود إلى، عروس النيل في الديوان الأخير، وتتوحد العروس مع الشعر والشاعرة فتفتتح الديوان بقصيدة (سؤال) المشار إليها سالفًا، حيث تبدو المرأة في القصيدة كعروس النيل تستر عري الأرض وجسد الخارطة تقول:

«إلى متى يختطفونك ليلة العرس؟

سترت اليابسة والبحر

بأسئلة فضاحة

وتخيرت حتفها»[1].

فها هي ذي عروس النيل تطل هنا أيضًا، حيث القربان الشعر و

---

(1) ماء السراب ص7

الشاعرة، فجسد القصيدة عروس تستر سوأة اليابسة والبحر، وتفتدي بأسئلة فضاحة وشعر مشاكس.

إن افتتاح القصيدة في الديوان الأخير بعنوان الديوان الأول ذو دلالة واضحة في سياق العنف المشار إليه، فالعنف الذي لقيته العروس التي اختطفت ليلة عرسها، العروس الجسد والعروس المجاز ليس إلا قدرًا قد لحق أيضًا بعروس الشعر وجسد الديوان، حيث اختطفت عرائسه ساعة تجليها واحتفالها بنفسها آنذاك، واستدعاء السؤال (إلى متى يختطفونك) الذي سبق أشرت إلى أن صياغته تكفل جذوة دائمة وإشارة حية إلى فعل عنف مستمر هو استدعاء (مع جملتي القصيدة المقتضبتين) يحيل إلى إصرار مستمر في تقديم هذا القربان، وإن أعلن أنه يتخير حتفه!!

وعلى غرار الديوانين السالفين تحضر المرأة بقوة في ديوان (ماء السراب) متحدثة ومخاطبة. وتبرز هذه التيمة (المكان والجسد) مشتبكة بالعنف والهيمنة والإحساس بالضيق والقيد، حتى ليصبح الجسد وكأنه لحد، تقول في قصيدة لحد:

«أحس أنني مضغوطة داخل جسدي

فلو أنني اتنفس بعمق لتشققت بشرتي»[1]

وتكاد تكون معظم قصائد الديوان تنويعًا على هذه التيمة، ولعل تلك القصيدة المسماة (ننعم بالرعب) تلخص الضلع المشترك مع الموت، وتوجز بأسلوب ساخر أسرار المأساة، خاصة حينما نتأمل دلالات مجاورة ضلع مدرسة البنات للمقبرة. تقول:

---

(1) ماء السراب ص11.

«كان هناك ضلع مشترك بين سور

مدرستنا الابتدائية الخامسة وبين مقبرة

حي الرويس، شمال البحر بجدة

كنا أوقات الفسحة نزيح السور

بفزع ونزق... بخوف وخفة كأننا نرفع

ستارة المسرح عن أسرار المأساة في الكون»[1].

ومع حصار الأمكنة وعنف الاستلاب لا غرو أن يغدو المكان عيانًا وحسًا أو ما يملأ هذا المكان من أعراف وهيمنات اجتماعية وثقافية وحتى فنية ـ لاغرو أن يغدو هذا المكان كوعاء صمغ يصطاد جسد عصفورة جربت أن تشتبك مع المكان وخطابه في جدل التحليق. تقول في قصيدة (مصير وصدفة):

كعصفور سقط من السرب في

وعاء صمغ يغلي

كانت كلما ضربت بجناحها

تغوص

وكلما رفرفت بروحها تتفتت،

كان خلاصها مستحيلاً كيفما استدارت»[2]

ولا يذهبن الظن إلى أن نغمة المقاومة تخبو هنا، أبدًا؛ فما وعاء

---

(1) المصدر السابق ص18.

(2) المصدر السابق ص59.

الصمغ إلا صحراء كبيرة، مكان يضج سرابه تصر فوزية على أن تستقطره، وتحيله إلى ماء، حيث الحيوية والخصب والطاقة الفعالة يمكنها أن تفعل. ولهذا نجد أن تيمة الجسد في ديوان (ماء السراب) تشير إلى جسد فاره يضيق بحدوده البشرية والمكانية، وهو جسد أنثوي بمواصفات خارقة يتصاغر معها المكان بكل رموزه وتنويعاته، ويتضاءل. وذلك من باب تفعيل المكان وتفعيل القصيدة التي تجبر الصحراء، حتى وإن كانت صحراء فنية، على أن تجد هويتها، إذ تغريها بالتحول والتغيير درأً للتصحر والموت. وعلى المستوى المجازي فإن من تابع خط فوزية الشعري يمكنه أن يلحظ التحول في التقنية الشعرية التي انتهجتها في ديوانها الأخير في تقليص واضح لشساعة النص وتقطيره وتكثيفه في بؤر نصية مركزة، تمامًا كما ينداح النظر في شساعة صحراء عن بقعة ضوء تغري بالماء، مثلما يتراءى لكل مهموم بالهم الحضاري في مراجهة الآخر والهم الاجتماعي والهم الإبداعي الفني لابتكار البصمة الخاصة، بحثًا عن هوية في زمن اللجاجات والغشاوات.

الفصل الثاني

ذات المكان ومكان الذات:
النفي وقلق الهوية

القصيدة مكان الذات الذي تتجسد من خلاله رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها في علاقاتها بالكون والكائنات. فالقصيدة مكان الذات إذ تتموضع في اللغة وتجد فيها سكنها، ومن خلال هذا التموضع تجد الذات، أو تحاول أن تجد، هويتها. وهذه الهوية مع الهوية المادية الجسدية هويتان تتحركان في جسد العالم وفضاءات المكان. وهو تموضع وجودي حتمي؛ لأن المكان الأكبر (الأرض / الوطن) يملك هويته، ويفرض خطابه الاجتماعي والثقافي والحضاري في علاقة هيمنة وتملك.

إن هذين المحورين : الهوية والملكية اللذين يطبعان العلاقة باللغة/ القصيدة والعلاقة بالجسد والعلاقة بالمكان لهما أهمية في هذا السياق؛ فقضية المكان والجسد هي قضية إنسانية كبيرة، لأن قضية الإنسان المعاصر مع المدينة والمدنيّة الحديثة، وإشكاليات المكان مع الجسد الفيزيكي والجسد الإبداعي (النص) ـ صارت واحدة من أبرز سمات الحداثة وما بعد الحداثة، إذ هي إشكالية الهوية والاستلاب

والاستهلاك، إشكالية حرية الإنسان وموقعه ضمن البنى المهيمنة الحضارية والسياسية والأيديولوجية والفنية. . .

وكما هو ملاحظ، فإن الثقافة في وسائلها وقنواتها الإعلامية المختلفة تركز على الجسد في نزعة مبالغ فيها تعكس أزمة الإنسان مع نفسه في مواجهاته مع المادة. والإفراط في هذا الخط يظهر لي كما لو أنه مسعى إلى الاستنفاد للوصول إلى ما بعد المادة، إلى حاله ميتافيزيقية أو إلى حالة من حالات اليوتوبيا. ومن هنا ربما تبدو هذه الحالة وكأنها أشبه بالصوفية حتى في أقصى حالات الجسدية والمادية. ولعل ذلك يبدو أكثر ما يبدو في الرقص ـ كما لا حظ ذلك بارت[1] ـ حيث صار التركيز حتى في الرقص الجماعي على الذات، في حالة من الانكفاء إلى الداخل والفردانية والروحانية، فصارت سمة للاغتراب والهروب من هم المجموع، على حين تبدو مموهة من الخارج بالجسد والشهوانية، وما يرتبط بالجسد من صفات التأثيم أو الالتذاذ أو الاستهلاك، حتى على مستوى ثقافة العين والتركيز على مشاهد العري والرقص الفاضح وما فيه من مظاهر تخلع ومجون يبدي عري الجسد وكأنه مظهر من مظاهر الهروب من أساليب الشبقية والاستهلاك، ومحاولة للعودة من استلاب المدنية والبنى الثقافية التي أدلجت الجسد بدءًا باللباس، في محاولة للعودة إلى الطبيعة هربًا من ثقافة التحضر وطقوس اللباس وتراتبياته وتصنيفاته حسب الطبقة والجنس. . إلخ

---

(1) مقابلة مع رولان بارت، بعنوان (الجسد أيضًا وأيضًا) في مجلة العرب والفكر العالمي عدد 7 سنة 1989م.

ومن يقرأ شعر غجرية الريف / غيداء المنفى[1] يمكنه أن يلحظ إشكالية الصدام مع ذات المكان، مع المدينة وثقافتها تتكرر في معظم القصائد. وحضور المدينة في شعر غيداء وجه من وجوه الصدام مع الآخر المختلف سواء أكان هذا الآخر المختلف هو الغربي في مدن الصفيح والروك، أم كان رجل المدينة العربي الذي تبنى مفاهيم ورؤى مناهضة لقيم ابنة الصحراء، وهي أزمة نظر المرأة إلى نفسها وجسدها وعلاقاتها بالأشياء من حولها في ضوء التحولات الاجتماعية والفكرية.

ويتقاطع هذا الصدام في مواقع عدة، فمن جهة هناك النظرة إلى المرأة/ الجسد وما يرتبط بهذا الجسد من لباس وعري وطهرانية وتأثيم، ومن جهة أخرى هناك جسد القصيدة: قولها وعريها أو احتشامها.

إن غيداء حينما عرضت لتيمة العري والتخلي عن البراءة وبعثرة الطهر في ليل المدينة كانت تعرض تمزق المرأة / الذات الشاعرة (ولا أقول ذات الشاعرة) بين ثقافتين وهيمنتين. وأعلنت في اختيارها الاسم المستعار موقفًا اتقائيًا تمثل في الاغتراب والترحل والنفي، ولكنها في مضامين القصائد تبنت موقفًا جريئًا لم تخف فيه الذات الشاعرةُ توزعها وقلقها إزاء الهوية، وإزاء قلق الجسد والتجسيد، خاصة تجاه تأثيم العري والقول المجازي. ويمكن النظر بدءًا إلى

---

(1) اسم مستعار لشاعرة سعودية اسمها الحقيقي هيا العريني بدأت تنشر تحت اسم (غجرية الريف) ثم (غيداء المنفى) ونشرت معظم شعرها في الفترة بين 1400 ـ 1403 هـ/ 1980 ـ 1983م ثم توقفت، وعادت نشرت بعضًا من قصائدها على تقطع في السنوات الأخيرة ينظر البيلوجرافيا عن الشاعرات في آخر الكتاب.

الاسم المستعار على أنه اللباس الذي كان يكفل لجسد القصيدة أن يتعرى أحيانًا دون تأثيم أو مساءلة، ولما شفّ الأول اضطرت إلى خلعه ولبس اسم مستعار آخر، وهو مالم يفلح طويلاً فاضطرت إلى حبس الجسد / جسد النص وممارسة الملكية. وذلك لأن قصائدها اعتبرت مثل جسدها خروجًا على لحم الجماعة. وقد كانت القصيدة وحدها محاولة للعبور والترحل ومناهضة هذا الجسد العام. ومع أنها من البداية اتخذت الاسم المستعار (غجرية الريف) رمزًا للترحل والعبور، لكنه كان رمزًا لعبور القصيدة التي تنفى، وتضطر إلى أن تبدل أثوابها لتأتي بعثًا جديدًا بثياب جديدة ثائرة رافضة، فرمز الغجر في (غجرية الريف) ليس رمز تحرر وخروج، ولكنه رمز يحيل إلى الغريب المغاير المتشرد المقموع والمهمش، ولذلك لا يختلف عنه الاسم المستعار الآخر (غيداء المنفى) الذي اختارته بعد ما خلعت ثوب الغجر؛ فكلاهما يسيران في سياق النفي والتهميش، وهو سياق يلتحم قويًا مع رمز المرأة في أي مكان ـ وموقعها في سلم القوى والتراتبيات الاجتماعية السائدة في الرؤية الأبوية البطريركية.

تقول في قصيدتها (الهجرة إلى المنفى) التي أعلنت فيها تغيير الاسم المستعار الجديد:

«كنت بالأمس أرتدي ثوب الغجر

كنت ثقبًا غيهبي النور والظلمة

في وجه المطر

كنت أملاً معصمي بحلي الغيد في

عرس السنابل

وخلاخيلي تزغرد كمجون الصيف

تمنح صمتي المهدوم صخبًا وهذر

كنت أطفو فوق سرب الرفض في دنيا الألق

كنت نارًا وسط ماء بارد كنت لهباً

لم أجد ما يهزم القيد على الأنفاس إلاسفرًا

مع غجر الأرياف

في وهج الحرارات وفي قر الشتاء»[1].

إلى أن تقول في آخر القصيدة:

«زراني الخوف فهاجرت بعيدًا

مع مسافات الرماد الساحلي

غجر الأرياف

مازالت خطاهم تتمدد

في منافي[2] الغيد

تزداد الأغاني الغجرية»[3].

إن الطابع السردي السيرذاتي الذي يسم القصيدة لم يستطع أن يتفادى نغمة الفجائعية الدرامية، ولا حس التأبين العالي، لكنه ظل محتفظاً بمشهد المقاومة الأخيرة حتى لاينحدر إلى مشهد الضحية

(1) قصيدة الهجرة إلى المنفى، المجلة العربية عدد 131 صفر 1408هـ ص101، ويبدو أن القصيدة كتبت قبل هذا التاريخ بأعوام.

(2) وردت الكلمة في القصيدة هكذا (مناف).

(3) المصدر السابق ص101.

وخاتمة الهزيمة، لذلك يجيء الإعلان في آخر القصيدة أن نَفَسَ القصيدة سيستمر، وأن غجر الأرياف ستصل خطاهم إلى منافي الغيد، وستكون الأغنية هي الأغنية بالدم الحار نفسه والصوت الرافض نفسه، ولكن لم تستمر الأغنية، لأنها بعد ذلك دخلت في صمت مطبق وحصار طويل!![1]

هذا الطابع القصصي الدرامي الذي إذا جاء في الشعر يمسي حميمًا وقريبًا من السيرة الذاتية، ولكنه ليس بالضرورة وثيقة اجتماعية أو صورة عن ذات الشاعر، ففيما سبق رأينا مثل هذا الحس والنفس الحار في قص فوزية، والذات التي كانت تتحدث في القصائد كأنما هي، بنفسها القومي، كل الذوات، لذا يمكن وصفها بالذات القومية. وهي هنا عند غيداء ذات تتلبس الذات العامة أو ذات المرأة إطلاقًا. ولأن غيداء تقص فقصتها محتاجة إلى المكان ومسرح الأحداث. وكان لابد ـ ما دامت بدوية ـ أن ينهض حدثها في (منابع القطين) كما تسميها أو في المدينة، وبين الضدين كان لابد للقصيدة وللغجرية أن ترحل وتمارس تارة تماهيها وتارات انشطاراتها وتشظيها سواء أكانت انشطارات الراوية أم المروي (النص)، في التحام مدهش بين المرأة / الجسد بخلاخيله ورقصه وبين القصيدة في حركتها وصخبها وصوت مزمارها، ألم تقل في قصيدتها السالفة (الهجرة إلى المنفى) في تبادلات جميلة بين جسد الأنثى وجسد القصيدة:

«وخلاخيلي تزغرد.. كمجون الصيف

---

(1) إشارة إلى توقف الشاعرة بعد ذلك عن النشر.

تمنح صوتي المهدوم صخبًا وهذر...»[1]

ألم تقل بعد ذلك في القصيدة ذاتها:

«مازلت معي في رحلة المزمار

في رقصي الخرافي جميلاً

بين صنج الكف والليل وحمأة صخبي

ووسيم القوم يا بعضي يحاول

دفن هذا الوجه بالنسيان

لايدرك أن الرسم والصوت معاني لغتي

وشفاهي لهما كوخًا صغيراً وخلية»[2]

فكيف إذًا كان صخب الخلاخيل: خلاخيل الجسد وخلاخيل القصيدة يملأ جسد المكان؟ ذلك ثالوث طالما تقاطعت وتداخلت أطرافه عند غيداء. المكان والجسد والقصيدة ثلاثي تتماهى أطرافه عند غيداء. إن تعرف غيداء على المدن مثل تعرفها على الجسد مثل تعرفها على خطوط هويتها الإبداعية مخاض ثلاثي متزامن، وتجريب صعب وشرس، أدى في البدء إلى طمس الهوية الحقيقية للإنسان فيها بدءًا بالاسم المستعار. فليست القضية مجرد قضية عشق وإعلان عن حب جامح؛ فالعلاقة الأعنف والحرب الأشرس لم تكن مع الخطاب الاجتماعي وهيمنة الموروث وسيوف القبيلة ـ كما تقول ـ بل مع الذات التي تتعرف على معالمها الداخلية في جدلها مع الخارج. وهذا

---

(1) المصدر السابق، ص101

(2) المصدر السابق، ص101

الانشطار والتشظي واضح في نصوص غيداء بشكل لاتخطؤه العين. إنها أشبه بدهشة وحيرة من يرى جسده أمام مرآة لأول مرة، إحساس مزدوج مشوب بالحيرة والإعجاب والخوف، وخاصة حينما تكون المرآة ليست سوى حدقة الآخر أو حدقات المدينة الشرسة. إنها مثلما هي وقفة تعرف على الذات والجسد الخاص (الفيزيكي والإبداعي) هي في الوقت نفسه وقفة تعرف على الآخر بوصفه روحًا وجسدًا ونصًا معًا، خاصة حينما تلتحم مع الآخر أو مع المدن في علاقة جدلية، لافكاك من اندفاعها نحو الاكتشاف والمغامرة، حيث نصيب الخوف والألم والندم فيها أكثر من نصيب البهجة والمتع. وذلك ما يجعل الواقع الإنساني يحيل إلى الواقع الفني الإبداعي، إذ تتحول كتابة الشعر إلى مغامرة خطرة لا تقل خطورة عن اكتشاف مجاهل المغامرة الأولى (مغامرة الروح والجسد) مغامرة الصدام والاختراق مع التابو والأعراف. وشعر غيداء يعكس هذا الحس العالي بالمغامرة والجرأة، ولم يخف ملامح الخوف والألم وثمن المعاناة في الحياة وفي الإبداع معًا.

ومعظم قصائد غيداء تمثل هذا التماهي وهذه الحرب الشرسة وهذا الاكتشاف المغامر المليء بالألم والمرارة، حيث تعلو نغمة الصدام مع المدن الشرسة[1] والمدن المراهقة كما تسميها (ولاحظ تماهي صورة المرأة بالمدينة المراهقة ذات الضفائر) وضد هيمنتها واستلابها للبساطة والطهر. ونغمة الاغتراب الحادة التي يطفح بها

(1) الصدام مع المدن تيمة تكررت في الشعر الحديث كله، وخاصة الغربي منه قبل العربي.

شعر غيداء لا تتعلق فقط بمفصل العلاقة التواصلية بين الذات والمكان، ولكنها تتعالق في العمق بما يملأ هذا المكان (المدينة أو في الصحراء) من بنى اجتماعية وثقافية تربط الأنا الفردية والعامة والأنا الأنثوية بسلطة شرسة تجعلها مضطرة إلى المنازلة، لتفك الحصار عن صوتها، تقول في قصيدتها (للمدن المفتوحة للشمس وللعشاق):

«يسقط عنفي في أمن العينين المغرق
يأسرني المد وأجثو لله أصلي
امنحني العتق من الصمت المضروب جواري
اكسر دائرتي
كي أركض في ميدان الرفض.....»[1]

وتقول في قصيدة يبدو التداخل فيها بين المدينة والمرأة والقصيدة حادًا ومثيرًا، تقول في قصيدة (إغفاءة صحراوية في ليل المدينة) التي تهديها إلى (المتشبثين بضفائر المدن المراهقة) :

«أتيتك بعثًا جديدًا
دندنت التعاويذ في خيمتي
وجئتك في لحظات التناهي
أبعثر خطوي على ردهات المدينة
وأسأل نفسي

(1) قصيدة (للمدن المفتوحة للشمس وللعشاق) جريدة الجزيرة العدد 3205 في 21 رجب 1401هـ.

أيفقدني الضوء عمق الرؤى؟
أتصدمني البدع التي نازلتني
بصوتك منذ القدم؟
أعترف أنها حاصرتني
بمحض الإرادة
ولكنها لبستني لأني
عشقت عيونًا حزينة
ذئاب المدينة تأكلني بالتلصص
بالسخط
أو بانتظار رحيلي
وثوبي المقصب يسرق هذا التألق
خلف المرايا
يضاجع مخمل حسناء فاتنة وجميلة
أبتسم فرحًا في التقاء الزمانين فجأة
ولكنني أتوزع خلف ردائي بكاء
فصمتي وسخرية اللاهثين تولد فيّ
بقايا هزيمة»[1].

لكنها وأن تلبستها القصيدة وحاصرتها المدينة وصدمتها البدع

(1) قصيدة (إغفاءة صحراوية في ليل المدينة) جريدة الجزيرة عدد 3130 في 5/ 5/ 1401هـ.

التي نازلتها بصوت الآخر لن تطيل التوزع خلف الرداء والصمت والبكاء، حيث ستخلع ثوب الغجر لترتدي في مرحلة تالية الاسم المستعار الآخر (غيداء المنفى) الذي يشير إلى العنف والشراسة التي طبعت علاقتها بالمدينة وهيمنات خطاب المكان، حيث سيبدأ حصار من نوع مضاعف ينضاف إليه حصار الآخر. تقول في قصيدتها (تداعيات عطشى إلى عنوان ما) التي ينضح عنوانها بقلق الهوية:

«أربكت خطواتي الدهاليز والطرق المعتمة

قتلتني الممرات

إن المدينة مرهقة

والحصار يعاقر نافذتي

والرداء الذي يرتديني ثقوب

القصيدة تلبسني باشتهاء

رائعة هذه الطفلة الآثمة حين تأتي

وتعبث في جسدي كالحياء

متوحشة واجهات العواصم... كل العواصم

في دمي امراة خائفة

ترتعد كاللقيطة في مدن الأولياء»[1].

وتعلن بعد ذلك في قصيدة تالية قوة هذا الضغط والحصار،

---

(1) قصيدة (تداعيات عطشى إلى عنوان ما) جريدة الجزيرة عدد 3562 في 13/ 8/ 1402هـ.

ويجئ عنوان القصيدة (بدوية مهزومة في ضيافة ليل حضري) معلنًا هذه الهزيمة وقسوة الحصار وألم التحول. وتبدو القصيدة أو (طفلة النار) كما أسمتها قاسية هي الأخرى في حصارها، ذلك الحصار الذي تشرح كل تناقضاته وانشطاراته وعنف تحولاته، تقول:

«اقتلي النار في جسدي الآن يالغة العسف
يا وطنًا من صهيل
صخب (الروك) يلبسني حممًا
فأغدو انكسارات ضوء ونور
أمارس في غضبتي البدوية
طقوس الهزيمة والاحتضار
تشربني بحة الزنج تلفظني شهوة من بكاء
شرقية يثمل الدمع في وجنتيها
ويهتز من قدميها الوقار
فكيف تمردت
يا طفلة النار حتى تساقطت
عضوًا فعضوًا
وجاء البكاء على مرفقيك
خليجًا
وعشبًا وقافية من نهار
منذ عرفتك جاء انتقالي

ومنذ عرفتك قاتلني القوم

طاردني الظل

خذلتني القبيلة

خذيني إلى الصحو يا خطوة قتلت مفرداتي

وحطت ذهولاً على لغتي

خذيني فقد جاوزتني المسافات

يا فاتنة البدو

إني كرهت اختلاف الجذور»(1)

ها هو العنف والصدام لايصبح انعكاسًا لانشطار الذات وتشظيها مع المكان، ولكنه يعكس كذلك صورة لتشظي القصيدة وتشظي لغتها بين القول والصمت، بين العري و الدثار وبين رقص النار، بحيث يعكس هذا العنف والصدام تماهي المدينة بالمرأة والقصيدة، فيبدو الجسد (الجسد الفيزيكي والجسد اللغوي) جسدًا واحدًا يفور بكل الانفصامات والتشظيات والشهوات والتحولات والطموحات. ولعل قصيدتها (بدوية مهزومة في ضيافة ليل حضري) وقصيدة (تداعيات عطشى إلى عنوان ما) وقصيدة (الأصابع والقصيدة العارية) من أبرز القصائد تمثيلاً لهذه التماهيات والتحولات، حيث تزخر بمفردات التشظي والصراع وبالهزائم المعلنة وبمفردات الجسد في مواجهة حمى الرقص ونداءات المجون. تقول في قصيدة (الأصابع والقصيدة

(1) قصيدة (بدوية مهزومة في ليل حضري) جريدة الجزيرة عدد 3482 في 22/ 5/ 1402هـ.

العارية) في توثيق جميل للحالة واللحظة الشعرية وفي تماه رائع - على الرغم من انشطارته - مع القصيدة:

«هي الآن تصحو كما الوعد

تفتح أبوابها للمطر

تلبس ثوبًا من الثلج لاتعرف الطرقات

ولا أين تولد تلك الفجاءات

طفلية كحوار السنابل

هي الآن راقصة النار صافية الريق

تخرج من كل شيء

. . . .

تجيئين من ساحل الغيب عارية مثل كل اللغات

. . . . مازلت سيدة مثل كل النساء

ومازلت عاصمة الكبر والفقر

فاتنة تبذرين الشظايا وجارية تنزفين اشتهاء

. . . . تموتين بين الأصابع والحلق

وتصحين بين الدفاتر . . . . .»[1]

هذه الحالة التي وصفتها في قصيدة أخرى مباركة فيها العقوق الأثيم:

«كل أغنية عذبتني وعذبتها

---

(1) قصيدة (الأصابع والقصيدة العارية) جريدة الجزيرة.

خلعت فصولي عليها ومارست

فيها العقوق الأثيم

أضاءت عناقيدها لحظة ورمتني»[1].

تنقلب عليها، وتتركها لعذابات المدينة والمرأة وإثم القول الذي يمسي كذب على الشفاه تقول:

«في المدينة لا زال صوتك مثل المآذن

يدخل خابية القلب

يسكب حزنًا قديم الحكاية

سقطت لغة الأرض عند التقاء المساءين

ملامحك الآن واضحة

المواعيد ندب على شفتي

والعناوين راكدة في الحصار!!»[2]

وعلى الرغم من أن المكان يتضاءل، وتسقط لغة الأرض والحدود عند ارتفاع قامة مساءين يلتقيان وفي ظلمة مساءين ـ يمكن للملامح أن تتضح جلية، ويتحول الغناء والوعد والنبوءة إلى أثر جرح. إن هذين المساءين ظلا مع غيداء قضية مضمرة، زمانين تخفيا في عباءة المكان. هذان المساءان هما اللذان أشارت إليهما في قصيدة من أولى قصائدها (للصمت شهية الكلام)، وها هي الآن تشير إليهما

---

(1) قصيدة (تداعيات عطشى إلى عنوان ما) جريدة الجزيرة عدد 3562 في 13/ 8/ 1402هـ.

(2) المصدر السابق.

بعد رحلة اغتراب في (الحزن طويل الحكاية). وهل ثمة حزن أقدم وأعتق من قضية المرأة، ؟هذان المساءان هما اللذان ابتسمت حين ظنت أنهما التقيا في تجاربها الأولى مع المدينة ذلك اللقاء الذي ظنت فيه أن ثوبها البدوي المقصب سيسرق التألق من مخمل الفاتنة المدينة الحسناء:

«وثوبي المقصب يسرق هذا التألق

خلف المرايا

يضاجع مخمل حسناء فاتنة وجميلة

ابتسم فرحًا في التقاء الزمانين فجأة

ولكنني أتوزع خلف ردائي بكاء

فصمتي وسخرية اللاهثين تولد فيّ

بقايا هزيمة»[1].

لقد خلعت غيداء ثوب الغجر نعم، لكنها لبست ثوب المنفى، وظلت طوال قصائدها الحارة الجميلة تتوزع خلف الرداء، وتجاهد لتصمد عند تقاطعات الزمانين وللنهوض بالمكان وبلغة القول. إن اللغة أو القصيدة ليست سوى لباس الروح ولباس الذات والجسد الفيزيكي لامرأة حولت قصيدتها إلى جسد والجسد إلى قصيدة، فصارت القصيدة هي الرقص (وهي مفردة شائعة في شعر غيداء)، رقصة النار ورقصة الحصار ورقصة الموت إذا انطفأ الصوت وهيمن

(1) قصيدة (إغفاء صحراوية في ليل المدينة) جريدة الجزيرة عدد 3130 في 5/ 5/ 1401هـ.

الصمت. إنه ذلك المكان الأكبر الذي لا تقطعه خطوة راقصة ولا يدق فيه صنج أو إيقاع قصيدة، حيث السكون المطلق والهزيمة في وجه التفعيل والتغيير. أو لم يقل أحدهم رابطًا بين الروح والرقص، مشيرًا إلى أن رقص الروح ورقص القصيدة هو «الفعل المحض للتغييرات»[1]

(1) باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص136.

الفصل الثالث

إشراع الكهف وتفعيل القصيدة

1 ـ الخروج ويوتوبيا[1] القصيدة:

للكهف حمولاته المعنوية الكثيفة المتنوعة، التي تتحرك على محاور البعد الأسطوري والميثيولوجي والديني والتراثي والفلسفي. ولو أخذنا بعدين فقط: الديني والفلسفي لأمكننا فتح عدد من الدلالات التي لها انعكاسات ذات أهمية في النص الشعري. فالقرآن الكريم يحكي قصة أهل الكهف، تلك القصة التي سيجد لها قارئ الأدب العربي الحديث آثارًا في عدد كبير من القصائد. ولعل البعد الفجائعي الكامن في اكتشاف المفارقة والفجوة الزمنية يمثل ذروة ما في القصة من محرضات فنية تجعل الشاعر يستدني القصة أو رمز الكهف، ليربط دلالاته بدلالات ومعان تحمل الهم المعاصر إنسانيًا وحضاريًا.

أما البعد الفلسفي لتيمة الكهف فتتمثل في تلك الإشكالية التي

(1) ينظر تعريف يوتوبيا ص73 من هذا الفصل.

طرحها أفلاطون وما زالت تتفاعل حتى اليوم، خاصة في جانبها المرتبط بالإبداع ومساءلة الواقع من خلال طبيعة المحاكاة ودورها في الفن والتشكيل الشعري. وكأنما كهف أفلاطون يتحول إلى كهف اللغة وكهف الذات التي تعبر عن نفسها، وتكشفها عبر القصيدة التي تبدو بدورها كهفًا للغة ولأسرار الذات؛ إذ القصيدة في نهاية المطاف ليست سوى وسيلة للتحاور مع الذات والوجود.

وتيمة الكهف تستدعي كوكبة من التيمات الأصغر تدور في أفقها، فهناك النوم والعنكبوت من جهة، وهناك المغارة التي تنفرج ويعقبها الانحسار والخروج، وثمة مع هذا وأثنائه التوق الإنساني والرغبة الجامحة في كسر حصار الكهف والخروج من الكهف / المكان وكهف الذات وكهف اللغة إلى العالم. إن نزعة التحرر والخروج تنكشف في الرغبة في كسر القيد بكل تجلياته وأنواعه والانطلاق للاستمتاع بلذة الخلق والوجود في العالم وفي القصيدة : أن نخلق العالم من جديد في جسد القصيدة، وأن نُفَعّل القصيدة لتساهم في تغيير الذات والعالم!!.

وخديجة العمري[1] في قصيدتها (لم نكن في مكان) القصيدة التي لوحت بها في أفق الشعر، ودخلت من خلالها إلى عالم الشهرة في الثمانينات تشرع الغار، وتصرخ رافعة قصيدتها في وجه السماء كما تقول. وتبدو خديجة في هذه القصيدة فوارة بحلم الخروج والتغيير، الخروج من الكهف والغار والخروج على السائد المتخلف

---

(1) شاعرة سعودية ولدت عام 1960م، نشرت قصائدها في الثمانينات، لم تنشر أية مجموعة شعرية. ينظر البيلوجرافيا عن الشاعرات في آخر الكتاب.

الميت اجتماعيًا وفنيًا، ولذلك جاءت القصيدة متفجرة دون تمهيد، وبدت كصرخة وأشبه ببيان تثور فيه وتصرخ قائلة:

«باسم ( ) التي يبست على غار الغباء

وباسم من ربوا النقائص هيبة

تمتص أفئدة النساء وتكتفي

أو تختفي في الليل في ثوب اعتذارات ضريرة

إن داهم الجوع الدماء»[1].

هذا العنف الموجه إلى أفئدة النساء يسل صرخة خديجة في وجه النقائص التي تربى وتستمر في التناسل، وتنتهك حلم المرأة بأن تعيش حياتها جسدًا وقصيدة في وضع سوي؛ لذلك يشرئب حلم الشاعرة وقولها أيضًا كسلوك رافض ساع إلى إسماع صوته وداع إلى الانتفاضة والاستيقاظ من سبات الكهف:

«كفرت خطاي إلى السماء

للحلم إذ يمتد من قدمي إلى رأسي

ويسرق من تجاويف المدى المخنوق بينهما

العناوين الكبيرة

باركت هذا الإثم إذ صلى على خوفي

أرخيت كفي عن مفاتيحي الصغيرة

(1) خديجة العمرى، قصيدة (لم نكن في مكان) مخطوطة متداولة بين المهتمين والنقاد، وبعضهم ينقلها عن شريط فيديو لأحد مهرجانات المربد حيث شاركت الشاعرة بإلقائها القصيدة فيه.

ومضيت

قلت قصيدتي المعراج نحو ضيائه

والقلب قافيتي الأخيرة»[1].

هذا القول / الجسد لا يستطيع الفكاك من لعنة الاثم والتأثيم، تمامًا مثل قدر جسد المرأة المرتبط بالعرض والعار والإثم. هذا التماهي بين الاثنين حينما يمتزجان بوهم الحلم بمكان مختلف وفق معطيات مختلفة لا شك يجابهان بالتكفير، ولكن الشاعرة التي أرخت منذ قليل كفيها عن مفاتيحها الصغيرة، وحلمت بالقصيدة المعراج تُجابه بأفق ضيق و بمكان زاخر بدراويش العشيرة وسدنة القول الشعري المتربصين بالجديد المختلف:

«كان المساء هو المساء

الواقفون ببابه قالوا

أصابعنا الطريق

فالشعر مئذنة يكفرها دراويش العشيرة»[2].

القصيدة إذًا معراج، والشعر مئذنة تضج بغناء القلب ودعائه، لكن القلب بغنائه ودعائه ماذا يطلب وماذا سيقلب؟ المرأة التي تفيض بالثورة والتي تريد النار لا الماء الذي يسكت انتظارها المتأجج ستقدم على خطوة أكثر قوة وجرأة؛ فبعدما أرخت كفيها عن مفاتيح القصيدة ستفتح رمزًا آخر من رموز المكان المقيد والأقنعة: ستحل نافذة التواري خلف الحياء، تقول:

---

(1) المصدر السابق.

(2) المصدر السابق.

«كفى

يا لعنة الآتين من إرث النفايات

والتي تنشق عن دمنا وتفتعل الرثاء

نقض الخليط بداخلي فوجدته

نارًا وآخت نهر ماء

وأنا أريد النار

لا الماء الذي يغتال ذا اللهب المعلل بانتظاري

سأحل نافذه الحياء

أشد حلمي من مكاني

وأصيح يا وجه السماء ألم مّن عربي اعتذاري»[1].

إلى وجه السماء تشد الحلم من مكان قفر، وترفع الصرخة / القصيدة:

«خدرت قوارير الزمان فرجها

واقلب تفاصيل المساء وصبها

شيئًا فشيئًا في مداري

وأصيح يا وجه السماء

رداؤك الأبوي يخنقني

ويبكي في احتضاري

ووثيقة الميلاد تخشى

(1) المصدر السابق.

من سقوط الصرخة الأولى على زمن الصحارى»[1]

ها هي الذات / المكان والمكان / الجسد والجسد / القصيدة تتعرى، وتعلن أن هذا العري تحديدًا (أو أن بدد هذا العري) هو العذر لصرخة شققت الجسد والحنجرة هربًا من الحذر والخدر، هربًا من تسلط كل رمز بطريركي يتمثل في لفافات الإرث والأبوة وأرديتها، التي تكمم كل ميلاد، فيتحول الجسد والخلق إلى وأد يبارك بالصمت.

هنا يتجلى التماهي بين الجسد الفيزيقي والجسد الشعري والجسد الوطن في الإشارات إلى هذا التواطؤ على الصمت عن جريمة الوأد. وهذا ما يبرر أن تظهر لازمة أخرى من لوازم الغار والكهف وهي النوم، ولكنه نوم خبيث، ينام فيه النائمون على خبايا التواطؤ على الوأد والخدر والموت في زمن الصحارى. ومن هنا لا يغدو الحديث عن الصمت والوطن إلا توسيعًا للكهف ولوازمه، حيث يتماهى الوطن البخيل بالكهف، ويتبادلان المراقع عند منتصف القصيدة. وهذا ما يفسر تحول المرأة والوطن أيضًا إلى نخلة ذلك الرمز المغروس في أرضه القاحلة المتصحرة، النخلة التي يتقد فيها الحلم منذ زمن بعيد.

لكن النخلة تضرب جذورها مرغمة في الرمل الذي تسائله الشاعرة. الرمل الممتد منذ زمن سحيق يغدو رمزًا لا للمرحلة الواقفة فحسب، ولكنه رمز للتاريخ الذي لا يتحرك بل يتأرجح فقط. تقول:

(1) المصدر السابق.

«قلت اتقاد الحلم في النخل الجديد
الرمل لا يمتص ما يمتص
من زمن بعيد
فعرفت أن الرمل تاريخ يمرجحنا فنلهو
ثم يعدو
كي يرتب ما اطمأن له من الأشياء
والأسماء من سفر الخليقة»[1]

وهنا يتسع للقارئ وينفتح أكثر رمز الكهف وأهله؛ إذ النائمون على الخبايا هم من يعيشون حالة التاريخ المتوقف المتأرجح الذي يراوح مكانه، وهم من يعيشيون صدمة أصحاب الكهف، إذ يعانون فجوة الزمن الذي تجاوزهم وهم في فجوة منه. إن من يخرج من الكهف ستعشي عينيه شمسٌ بعيدة لا تراوغ[2]. لكن الإدراك و المعرفة والحقيقة كلها أشياء قابلة للتناوش والتساؤل:

«في غفلة منه انكافأنا مرة
في عتمة اللهو استرقنا لحظة
من وجبة الآتين
كان السر يلوي صحوه الموقوت
أودعنا قليلاً من ملوحته

---

(1) المصدر السابق.
(2) لست بحاجة لتذكير القارئ بكهف أفلاطون وشمسه التي تعشي الخارج من الكهف وعلاقتها بمسائل الحقيقة والإدراك.

وقال:

للشمس دائرة متوجة على صدر الحقيقة

ولها بصدر الناقمين على تمنعها

اشتهاء عاجز

أعياهمو

حتى أباحوا وجهها ثأرًا

لمن أخلوا بإمضاء طريقه

لكنها تقتص إن عادت لدورتها

وثورتها العتيقة»[1].

لم تعد الحقيقة شيئًا وحيدًا فريدًا غير قابل للتساؤل، لم تعد ملكية خاصة لمن يمارس ملكيته للأرض. هذه النخلة المرسومة على الشعارات مع سيف يحرسها يمارس أبوته عليها لم تعد قادرة على الاحتفاظ بالسر، السر الذي أشارت إليه في المقطع السالف. إنه الصحوة التي ذاق طعمها بعض الجالسين في هذا الكهف الكبير / الوطن الكبير وسط غطيط القوم، لكنه سر مطارد بالخوف من انطفاء الحلم بإمكانية الصحو:

«قد تنتخي بالمتعبين

وتنطفي

ياضيعة السر العظيم ستنطفي

(1) المصدر السابق.

إن قابلت جدران

من وثبوا على كتفين من سيف ( )

ونظل نحن فواصلاً

أسنت بماء السر أو

قصرت عن الوقف النهائي المبين

نرمي لطير الشعر حبًا

من مسافات نضيعه

نضيع

بحثًا عن الشرف الرفيع كأننا

سجدات سهو

ذيلت ركعات ذا الوقت

المكبل بالخطايا»[1].

وتوالي خديجة تعرية الجسد/ الأرض مع كل مقطع من جسد القصيدة، تخلع فيها خطيئة الصمت، وتواجه الذات والوطن والقصيدة بالسوءات، وتكاشف الحاضر بمساءلته عن موقعه وبمحاكمة التاريخ والإرث والحقيقة. ولعل المقاطع السالفة تزداد اتضاحًا لو قرأناها أيضًا بمعية القصيدة المسماة (مقاطع من قصيدة خديجة) لمحمد الحربي زوج الشاعرة حيث يقول:

«جاءت خديجة

طلعت فتاة الليل من صبح الهواء. . . .

(1) المصدر السابق.

مشت الدروب على خطاها واكتفت

بالصمت حين تحدثت:

اللوح أسود

فاستروا عري البلاد وسوأة المدن اللقيطة

واحتموا بوجوهكم وتبينوا إن جاءكم نبأ

هذا أنا تعب ومرساة وقيد رافض للقيد..»[1]

إلى أن يقول:

«وضعت يديها فوق نافذة الكلام

وأسرجت خيلاً لعنق الشمس

واحتفلت بميلاد الحروف وأطلقت

عصفورها للبوح في طرق السماء.....

جلست على طرف الكلام..

ويضج طفل البوح في فمها ويشتمل الكلام:

(لا تقرأوا التاريخ

زيف ما يسطره الذيول

كفاكمو زيفًا على زيف

سني العمر مرت ما قرأت حقيقة

---

(1) محمد الحربي ينظر النص في مختارات من الشعر العربي في الخليج والجزيرة العربية (الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 1996م) ص406 ـ 407.

مرت كما مرت على الصحراء صائفة الغمام)»[1].

إنك لا تقرأ في هذا النص الشارح المحايث لنص خديجة إلا مزيدًا من التوكيد لما أسلفت الحديث عنه عن هذا التلاحم بين جسد الأرض وجسد المرأة وجسد القصيدة، القصيدة التي تنتهك بها المسلمات من تاريخ يضيع الحقائق فيغدو حلم التغيير والقفزة إلى الزمن الحقيقي خارج زمن الكهف مجرد تلويحة بقصيدة في أفق مكفهر مليء بالغبار والهجير، تقول:

«هتك السؤال المر خيبتنا

قال اختلفتم والسنين على الحساب

على مصادرة الصدى

سالت على قدميه غفوتنا

فامطرنا برعب ننزوي من لفحه

إن ننزوي

في جيب حافظة التقاليد الفسيحة

لن نجد فيها المكان

أو نحتمي

بتمائم الحظ المبارك

لا أمان»[2].

---

(1) المصدر السابق.

(2) خديجة العمري، قصيدة (لم نكن في مكان) مخطوطة.

لا مكان ولا عاصم في هذا الكهف الكبير المكبل بالتمائم والأوجاع، تقول:

«أوجاعنا احتشدت بأعضاء المدى

قاماتنا اهتزت

فجاوبها الردى

ثدي السذاجة مخصب جدًا

لكن لا تضمدنا الرضاعة

هذا رذاذ الحلم

لا

بعض انسجام الطين

والفجر المهيأ في مزاريب الألم

حلم ولكن إن يكن. . . .

حلم ولكن إن يكن

سأسير حافية على جسد الظهيرة

وأشيل من حضن الطفولة

زهرة

وأمرّ في فرح على جدب العشيرة

صدق انتظار الأرض

للمخبؤء في السحب الصغيرة

هُزمت سيوف الإرث من نفح الطفولة

هاكمو

هذا صباح الخير أو هذا صباح الحلم

هذي زهرتي الأولى

وقافيتي الأخيرة»[1].

هكذا والت خديجة صرختها وتعريتها لجسد الأرض وجسد القصيدة إلى أن وصلت إلى قفلة القصيدة وخاتمتها، العري الذي قالت إنه تحديدًا هو شفيعها ووسيط اعتذارها، وسنفهم في آخر القصيدة أن العري عودة إلى جسد الطفولة وزهرته التي لا تخجل من عرضها. القصيدة طفولة العالم ونضجه، والقصيدة رسولة الحلم ومنقذة هذا العالم من زيفه وكذب التاريخ وتسلط الكبار فيه. القصيدة الحلم، القصيدة الجسد الطفلي الذي يحمل البشارة بعد صراخ طويل في القصيدة يشبه المخاض الذي تعقبه راحة جسد المرأة إذ يتملكها إحساس أنها حارسة الخليقة وامتداد البشرية. ولذلك لا غرو أن نلمس هذا النفس المشبع بالزهو الذي يتملك خديجة وهي تضع قصيدتها «لم نكن في مكان» (مولودها الأول) بين يدي القارئ.

إن هذا التشفيف العالي للحلم وجعل القصيدة المسؤولة عنه لإشراع الكهف ودفع أهله للخروج والتغيير والدخول في الزمن المشتهى ـ ليس سوى «يوتوبيا»[2] ذلك أن هذا العالم المشتهى،

---

(1) المصدر السابق.

(2) يوتوبيا Utopie مشتقه من (ou) بمعنى لا و(Topas) بمعنى مكان، وتعني الكلمة في مجموعها: ليس في مكان، وأسقط الحرف (O) وكتبت الكلمة باللاتينية Utopia، وصارت تستخدم توسعًا للدلالة على مكان خيالي مثالي. وتطلق =

المكان الخيالي ليس سوى وهم أو حلم مثالي وشعري يلامسه الشعراء، وينافحون عنه، ويقضون حياتهم من أجله. إن تحويل المكان إلى (لا مكان) كما جاء في عنوان القصيدة، وكما ورد في أثنائها، وكما كشفته مقاطعها التي ناضلت من أجل رفضها لواقع يعج بالسوءات والعورات ـ لا يكشف عن إنكاره وهروبه إلى اليوتوبيا أو اللامكان بقدر ما يحرض على أن يشرع الكهف أبوابه، وأن تتدرب عيون أهله على رؤية شمس الوجود / جسد الحقيقة المتعري. وإذا ما ساهمت القصيدة بعريها لتكشف للعيون عن بعض هذا الجسد فكيف إذًا لا يمكن النظر إليها كذلك وقد تماهت حقيقة جسد الأرض بجسد الحلم اليوتوبيا المغروس في جسد القصيدة الذي تلده المرأة حاضنة الخلق منذ بدء الخليقة!!!

2 ـ أهل الكهف / شلة الفصل:

إن تيمة الكهف التي اندست في قصيدة (لم نكن في مكان) لخديجة العمري تظهر بشكل متكرر وواضح في عدد من القصائد في الشعر السعودي بعد ذلك[1]. ويمكن أن نلحظ أنها وظفت أو إحدى

= على كل مجتمع خيالي يتحقق فيه الخير والجمال، ويتحرر من الرذائل والشرور. وأول من استخدم هذه الكلمة وجعلها عنوانًا لكتابه توماس مور (1478 ـ 1535) لمزيد من المعلومات ينظر ملحق موسوعة الفلسفة لعبد الرحمن بدوي، (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر. الأولى 1996م) مادة يوتوبيا ص374.

(1) نشرت مجلة النص الجديد في عدد واحد مجموعة من القصائد كلها توظف تيمة الكهف أو تنويعاتها ولوازمها كالقبو والغرفة والنوم والعنكبوت، ولا أحسب أن الصدفة وحدها رصتها في عدد واحد، بل ضغط المرحلة وضاغط الوضع الحضاري والمكاني هو الذي يجعل تيمة الكهف تلح على هذا النحو، فضلاً =

تنويعاتها ولوازمها في عدد غير قليل من قصائد الشاعرات مثل: ثريا العريض ولطيفة قاري وأشجان هندي.

وسأتوقف عند توظيف أشجان هندي لهذه التيمة لإلحاح الشاعرة عليها، حيث تبدو هذه التيمة في عدد من قصائد أشجان مثل قصيدة (الفصل) وقصيدة (أن تتباسط والجرح).

إذا كنا رأينا الكهف في قصيدة (لم نكن في مكان) قد اتسع وامتد لمساءلة التاريخ والحقائق الحاضرة عبر القصيدة التي تجابه ما فيه من زيف ونوم وتواطؤ على الصمت وتكاسل عن تغيير الواقع، وتخاذل عن إمكانية التجاوز وكسر حتمية السيرورة الزمنية ومتطلبات التغيير ـ فإننا في قصيدة أشجان هندي[1] (الفصل)، وهي كهف آخر، سنرى أهل الفصل هم أهل الكهف رمز البقاء في معزل عن حركة العالم. وفي (الفصل) ستتجلى إشكالية التاريخ، وستندلع قضية المواجهة و الوعي القاتل؛ حيث لحظة السؤال ولحظة الاستيقاظ لحظة مفصلية تنكشف فيها للذات حقيقة أن الزمن قد تجاوزهم، وأن عليهم اللحاق به.

= عن التصادي الشعري وتأثير الشعراء ببعضهم محليًا وعربيًا. ينظر مجلة النص الجديد العدد الثاني سنة 1415هـ 1994م قصيدة محمد العلي ص140، وقصيدة ثريا العريض ص143، ومنصور الحربي ص147، ومحمد زايد الألمعي ص149، وأشجان هندي ص155، وسعد الهمزاني ص157.

(1) أشجان هندي شاعرة سعودية من مواليد جدة سنة 1968م خريجة قسم اللغة العربية من جامعة الملك سعود بالرياض، نشرت كتابها (توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر) وهو رسالتها للماجستير. وقد أصدرت ديواني شعر هما: (للحلم رائحة المطر) و(حروب الأهلة). ينظر البيلوجرافيا عن الشاعرات في آخر الكتاب.

هذه اللحظة الدرامية هي رمز للاغتراب. إن انفراجة الكهف أو انفراجة الفصل في فسحته للحوار والسؤال ليست سوى انفراجة الوعي بالا غتراب، الوعي الشقي الذي نلمح روحه في معظم شعرنا العربي الحديث. وهو الذي يفسر طغيان مفردات الرفض والخروج، ومعطيات المجابهة والصدام لمساءلة الموقع والدور في الحياة على المستوى الحضاري والقومي وعلى مستوى قضية الإنسان الفرد. وتتعقد هذه القضية الفردية، وتتركب في حال المرأة الشاعرة، لا سيما حينما تتلاحم تلك المستويات العامة والخاصة معًا في قضايا تتعلق بالحرية وامتلاك المصير، وحق القول، والمنافحة في سبيل الحق والكرامة العامة والخاصة.

في مطلع قصيدة (الفصل) نسمع صوت الشاعرة يستغيث بشلة الفصل، ينادي متسائلاً سؤال من فوجىء بمكيدة: (من دس لي التاريخ في الكراس؟) حتى راح يدب (كالديدان تاريخ تعفن)، ولم يعد بإمكان الشاعرة إلا أن تواجه عفنه وقد تسلسل من الكراس، وليس من بد إذًا أن تتوجه إلى عريف الفصل الذي فقد طفولته، وتحول إلى رقيب يحاصر الأحلام والأسئلة.

وصوت الشاعرة هنا يرفع راية التمرد والشغب، ويؤذن بالثورة على وضع الفصل وما فيه من زيف وقواعد؛ ولذلك تستخدم العبارة (الكليشيه) (تعليق الأجراس) كناية عن الإعلام ببدء التمرد، وهاهو الجرس يقرع وصوت القصيدة يرن:

«سأدس في درس القواعد قامتي

ويدي / حروف المد أسندها على كتف الهجاء

تاء وباء

تاريخنا تاء وباء منذ أن حطت عصافير على رئة الرمال

ونازعت في الليل خيمتنا أسارير الكلام

نقشت على الأقدام لثغتنا

ولكنا نجيد اللغو

نخطو كلما عقرت شموس خطوة

للخلف نرجع خطوتين»[1]

ومع أن صوت الشاعرة يرن من قلب الفصل إلا أنها تكتشف أن الفصل لا يجيد سوى احتواء جماجم صفراء؛ هكذا تنعطف القصيدة للهجاء لا للتاريخ فحسب ولا لعريف الفصل فحسب، بل لشلة الفصل الذين لا يفعلون شيئًا سوى تزوير التاريخ في حصة الإملاء، ويتحولون إلى رموز للتشويه والخوف؛ حتى إنها تبكي عليهم نيامًا وبعدها بقليل وفي حالة يأس، تجمعهم في زمرة الأموات، ثم تحولهم إلى كومة من الأحجار، تقول:

«يا شلة الأموات

في الماء الذي شربته أرض الله

سجيت الدليل

فصل ضممت إليه أطرافي

وسر هزيمتي

---

(1) أشجان هندي، للحلم رائحة المطر (دمشق دار المدى ط. الأولى 1998) ص 86 ـ 87.

وجمود نافذتي على شفة النخيل

فصل بخيل»[1].

إلى أن تقول:

«يا شلة الأحجار

لا فصل لمن يلج السحائب مغمض الكفين

مستغش ثياب النوم

لا وجع على يسراه

لا يمناه قادرة على التلويح

إن لاحت له في الحلم قافلة

تنيخ مواسم العناب»[2].

لذلك حينما تصل إلى خاتمة القصيدة ومحاكمتها للفصل وعريفه وطلابه، وبعد أن تحولوا إلى شلة من الأموات وكومة من الأحجار ـ من البديهي أن تمحو المكان والزمان، حيث يتبخر الفصل فيصبح لا فصل ولا طلاب، ويتبخر الزمان (في رمزه الجميل: العيد)، ويتحول الفصل إلى ما يشبه الغياب، وتتحول القصيدة إلى رثاء هذا الحضور الميت:

«لا فصل ولا طلاب

لا فصل ولا طلاب

(1) المصدر السابق ص88 ـ 89.

(2) المصدر السابق ص88 ـ 89.

فصلك يا عريف الفصل فيمن يسرق الممحاة
فصلك
لم تعد في الفصل غير يد تشد يدي
وتزرع في صباح العيد
حنظلة على جسدي
صباح العيد؟!
لا أطفال!
صباح العيد؟ لا أطفال
وآكبدي على الأعياد حين تموت وآكبدي»[1].

هكذا تقفل أشجان أبواب (الفصل) / الكهف على نيامه، على من استأسد فيهم الخوف والموت، وانحشروا في فجوة التاريخ المتعفن مغتربين عن عالمهم. ولكنها تتحول أيضًا إلى رمز الاغتراب من داخل الكهف وخارجه، رمز اغتراب من لا يستطيع أن يتحلل من علاقته بالأرض / الكهف، ولا يستطيع الفكاك أو التنكر للتاريخ، لأنه الانفصام المستحيل، مثلما هو العيش المستحيل مع شلة الكهف. تلك الشلة التي على الرغم مما يصك مسامعها من نداءات ومطالبات بالحلم تبقى مصرة على مواصلة النوم!! ولذلك تمسي القصيدة، وهى التي محت الفصل وطلابه لغويًا، و حولت المكان إلى ما يشبه اللامكان واللاشيء ـ تمسي هذه القصيدة الجسد الحي الوحيد المتحرك، الذي يحمل الحلم والبشارة بمن سيسرق الممحاة،

(1) المصدر السابق، ص90.

ويعيد كتابة التاريخ على لوح الفصل، ويعيد للأطفال نضارة العيد وعسل السكاكر. وأقول يحمل البشارة على الرغم من الإيحاء الظاهري بالنواح وإعلان المأساة والكارثة في نهاية القصيدة. !!

3 ـ كهف الذات وكهف اللغة:

في قصيدة (أن تتباسط والجرح) يغري العنوان بدلالة الإيواء إلى الذات والانكفاء داخل كهفها، لتتباسط الذات مع الجرح. وفي حديث الذات هذا وبلغة كهفية تختص بها الذات وتسرد أوجاعها وقصة العري عري السؤال وخطيئته التي تجعل هذه الذات عرضة للطرد من روض النوم والراحة. والخروج من النوم، كما يظهر في النص أوله وآخره، خروج من الفردوس. وهذا ما يفسر لماذا تتغير اللازمة المتكررة أثناء القصيدة من: أيعرفني القوم؟ إلى: أيعرفني النوم؟ في تمازج وتبادل لتيمة الكهف الدينية بوصفها رمزًا للفجوة والمسافة الزمنية والحضارية أيضًا ومعادلاً للصدمة، صدمة المعرفة واكتشاف التباعد الزمني والحضاري بين الذات الكهفية وبين العالم في الخارج. فالكهف أيضًا حين الانكفاء والعودة إليه مأوى للعودة من الصدمة، صدمة الذات التي أرهقتها خطيئة الأسئلة والقلق الوجودي؛ فعادت إلى الذات تتباسط مع جرحها وقد فقدت الراحة والنوم.

في التمازج بين الكهفين (الكهف العام رمز النوم والراحة) والكهف الثاني (رمز الصحوو الوعي الشقي) في هذه القصيدة تبذل الشاعرة جهدًا فنيًا لتعفي فيه على آثار الصنعة والمزاوجة بين الكهفين بلغة شعرية تنجح في ما هي بصدده، وتصل بالقارئ إلى الإيواء إلى كهف مختلف تنشغل الشاعرة فيه بشموس اللغة التي لا تعشي عن

هوية النص إذ تكتبه امرأة تحمل قلق الهوية، الهوية الحضارية والهم العام، والهوية الخاصة التي تنقل هم المرأة الأنثوي الخاص وما تعانيه من مآزق في علاقتها بمكانها وأطرها الثقافية والمجتمعية، التي تحاكم خروج المرأة من كهفها، وتؤثم صوتها وما ترفعه من أسئلة ملتهبة تفضح عري الواقع وسوأة بلدة يفيض من بيوتها الغبار والعنكبوت.

كانت هذه الإشارة لهذا المزج بين الكهفين ضرورية من أجل الولوج إلى كهف القصيدة. وكانت الإشارة إلى العنوان كمدخل لهذا الكهف ضرورية من أجل لفت النظر إلى أن لغة النص ستكون بالضرورة مناورة من الشاعرة لهتك كهف اللغة وسريته لتنسج من عنكبوته نصها الخاص. تقول في مطلع القصيدة:

«قطفت سؤالاً
فاسلمني نوم كهف لكهف
جمعت سلال النعاس الثقيل
وأسلمت بعضي إلى بعضه
حلمت بنهر من التوت لا يستر العري بريحانة تتبرج للماء
حلمت بغصنين يرتعشان
فأخرجني النوم من روضه»[1].

تخرج الشاعرة من روضة النوم، وتتساقط ـ كما تقول ـ وتجد نفسها وقد ساخت خطاها في أرض الواقع مغروسة في عروق الرمال، والشمس خارج الكهف، لا تعشي النظر فحسب، ولكن تشوش على

---

(1) أشجان هندي، للحلم رائحة المطر، ص59.

الإدارك والمعرفة كما تفعل الشمس للخارج من كهف أفلاطون المشهور. ويبدو السؤال في أول النص كأول الإثم الذي يستدعي العقاب. ويبدأ العقاب بالطرد من الراحة والنوم والخروج إلى شمس المدينة التي تفتق في العوسجات حريقًا، فتفيق العيون، لأنه ليس في النار نوم كما تقول، فمن يخرج من الكهف سيكون عليه أن يكون غريبًا. ألم يخرج أصحاب الكهف، وجابهوا صدمة الاختلاف وفجوة الزمن؟ ها هي الشاعرة تجابه الغربة ذاتها، غربة الاختلاف وقلق الأسئلة :

«أيعرفني القوم

طالت أظافر راحلتي

وأناخ على الوجه رعب الجبال

أيعرفني القوم؟

بوركت يا بلدة لا تشيخ

ولا تنحني لطقوس الزرال»[1].

هنا لابد للشاعرة أن تبدأ في عزل الأشياء، ولنلاحظ الفروقات بين هذه الخارجة من كهف الذات وكهف اللغة وبين أصحاب الكهف الكبير في الخارج:

«للقوم أجنحة من قطا

ولي لغة لست أذكرها وبقايا جناح

لهم أعين لا تفيض من الدمع

(1) المصدر السابق ص60 ـ 61.

أفئدة لا تهش إذا طارح المطر العشب

ولي خافق من فلول الرياح

أيعرفني القوم

بوركت يا بلدة تشرب الآه مانكأ المتعبون الجراح»[1].

هذه قسمة غير عادلة بين معسكرين تقابل بينهما الشاعرة، فيها يتقاسم الاثنان الأجنحة والأفئدة، ولكنها تنفرد وحدها بالإشارة إلى أنها تملك لغة لا تذكرها، وهؤلاء القوم قادرون على امتصاص بعض من هذه اللغة: الآه دونما اكتراث، لذلك حينما تنتقل إلى المقطع التالي نراها تتأجج وتفور على مرجل الصمت، وتتكرر اللازمة: أيعرفني القوم للمرة الرابعة، لكنها هذه المرة لا تخفي شكها بإمكان أن يعرفها القوم:

«أيعرفني القوم؟

صبارة في الفلاة تقاسمني الشك

تنفخ أوداجها بالتعب

عصفورة النار في داخلي

تهيء أفراخها للهب

أيذكرني القوم؟

ظلماء يا بلدة حين تغفو تظلل أقمارها بالهدب»[2].

---

(1) المصدر السابق ص62.

(2) المصدر السابق ص62.

ها هي اللغة التي فارت على مرجل الصمت، كالصبارة في الفلاة التي تنفخ أوداجها بالتعب تتحول إلى عصفورة تتخلق من نار هي نار القصيدة، وتهيء أفراخها للهب قوم تشك أنهم يعرفونها أو يتذكرونها، فقد طغت الظلمة على بلدة حينما تنام تغطي أقمارها!! ولذا لانستغرب أن تنعطف القصيدة بدءاً من هذا المقطع، تمامًا مثلما ينعطف الدرب الذي تتحدث عنه فتفيض المسارب ويمس البيوت شبق العنكبوت. والعنكبوت لازمة من لوازم الكهف وإشارة إلى النوم وعدم التحرك والتغيير. هذا النوم الجماعي يوسع الكهف فيكبر وتفيض المسارب:

«تفيض المسارب

ينعطف الدرب

تلتم كل البيوت التي مسها شبق العنكبوت

نغني سوياً

نفتح أعشاشنا للعناقيد

نستمطر الجفنات الثمالى

ونمضي سويًا»[1].

لغة القصيدة التي تنعطف هنا من عند هذا المقطع من انعطافة الدرب تستجمع أبياتها بموازاة البيوت التي تلتم وقد مسها شبق العنكبوت، لذلك يمكن القول إن انتفاضة تحدث هنا لدفع خيوط العنكبوت عن كهف اللغة، مثلما هي انتفاضة البيوت المأمولة لهتك

---

(1) المصدر السابق ص62.

أعشاش العنكبوت، ولذا تستخدم كلمة غناء، وتتحول الخيوط إلى أعشاش تفتح للعناقيد.

لكن هذا الحلم الذي تمضي إليه الشاعرة في مراقبة نمو القصيدة وتجدد اللغة فيها والحلم الذي يسير بموازة صحوة البيوت وتفتحها أمام الصحو والمطر ـ هذا الحلم لا يلبث أن يتطامن، فها هما الحلمان يمضيان سويًا، وينكسران معًا، حيث تجف المسارب التي فاضت في المطلع السابق:

«ونمضي سويًا
تجف المسارب
ينتفض القلب
آوي إلى الكهف ثانية
وأهيل على مفرق الشمس زوبعة
أتباسط والجرح»[1].

حينما تخفق الشاعرة في محاولتها ولوج كهف اللغة (كما تظن) وكهف البلدة معًا لا بد أن ينتفض القلب، وتنكفئ الذات إلى مغارتها من جديد. هنا ومع اقتراب نهاية القصيدة تستدير القصيدة، فتقترب من نقطة البداية، تفكر في آخرها مثلما بادهتنا في أولها بهم القول وسوأة الصمت الذي لا يهتك إلا بعري القصيدة، تقول:

«ينتفض القلب
آوي إلى الكهف ثانية

(1) المصدر السابق ص62 ـ 63.

وأهيل على مفرق الشمس زوبعة

أتباسط والجرح

. . . .

أيعرفني النوم

تقلبني كف ريح اليمين

ويقرضني الغيم ذات اليسار

أيعرفني النوم؟

يشتد عود الأناشيد

أقطف ريحانة للغناء

وأستر بالعري صمت الجدار

أيعرفني النوم؟

بوركت يا بلدة تستفيق

لتغفو على وابل من غبار»[1].

هكذا تختم أشجان القصيدة مغيرة في مقطعها الأخير اللازمة التي تكررت في القصيدة من: (أيعرفني القوم)إلى: (أيعرفني النوم)، ومحيلة كهفها إلى قلق ووعي شقي يصر على قلب معادلة الكهف إلى صحو مستمر يناهض السائد في الكهف والسائد في كهف اللغة / القصيدة. وتعلن هنا بزهو فيما يخص كهف الذات وكهف اللغة أن عود أناشيدها يشتد، وأنها تقطف ريحانة للغناء، تستر بعري القول

(1) المصدر السابق ص62 ـ 63.

وبيان القصيدة سوأة الصمت وجدران الكهف الكبير، الذي ينام ويصحو على وابل من غبار. وهنا يمكن أن نقول إن جسد المكان الكهف وجسد القصيدة يتلاحمان، كما رأينا في مقاطع القصيدة، ولكن تنفرد القصيدة بكونها باذرة التغيير في هذا المكان؛ إن الشاعرة تُفعّل القول، وتجعل القصيدة تشرع كهف الذات وكهف المكان على نار الأسئلة ومطر الحلم بالتجديد والتغيير.

الفصل الرابع

جدل التسمية جدل الكينونة

تكرست القارورة كرمز للمرأة وجسدها من جهة[1]، كما ارتبطت القارورة عند عدد غير قليل من الشعراء والنقاد بالشعر وبمسائل الخلق والإبداع[2].

هذا التداخل بين جسد المرأة وجسد القصيدة يظهر بشكل أوضح حينما يرمز من خلاله إلى مسألة الهوية وما تصادفه من هيمنة وتسلط، وما تعانيه المرأة في وجودها وكينونتها تحت ضواغط المكان ومؤثرات الأطر الثقافية والاجتماعية من مشكلات تؤزم صراع الذات مع ذاتها ومع العالم المحيط بها.

---

(1) تكرس هذا المعنى منذ القديم، ومن أقدم النصوص حوله قول الرسول صلى الله عليه وسلم «رفقاً بالقوارير».

(2) عند الشعراء والمبدعين يتكرر رمز الزجاج وهم التشفيف، أي تحول جسد القصيدة عبر اللغة إلى ما يشبه الزجاج الذي يشف عن الحالة والموقف. وعند النقاد والفلاسفة ارتبط الإبداع بمعاني المحاكاة والخلق وليس مصطلح المرآة الزجاجي الأفلاطوني ببعيد، كما أن عنوان كتاب آبرامز (المرآة والمصباح) له دلالته القوية بالإحالة إلى نوعين من أنواع التعامل مع اللغة وإشكالات الخلق، حيث تشير المرآة إلى الكلاسيكية، والمصباح إلى الرومانسية.

وهنا سأتناول قصيدة لثريا العريض[1] التي انشغلت في عدد من نصوصها الشعرية ومقالاتها النثرية أيضًا بمسألة العلاقة بين الهوية والتسمية مسائلة من خلالها قضايا الذات الأنثوية والوجود[2].

سأتناول هنا قصيدة (دون اسم)[3] للدكتورة ثريا العريض. والثريا (لمفارقات وتوافقات كثيرة ستظهر خلال القراءة) من الكواكب سميت به لغزارة نوئها، كما أن الثريا اسم لماء معروف كما يقول ابن منظور. واسم ثريا يعني الغزارة والغزارة تتضمن معنى السيولة والخصب والحركية. فهل أبدأ من الاسم والعنوان، عنوان القصيدة الذي يطلقنا في مدى مفتوح (دون اسم) ويشرعنا على حرية تنبض مأساوية القصيدة بفقدها؟ أأبدأ من العنوان وهي تدعونا فيه للتحرر منه في الوقت نفسه؟ أليس العنوان عادة يدل على النص، وهي مثل نصها في

---

(1) د. ثريا العريض شاعرة سعودية ولد عام 1948، تكتب الشعر باللغتين العربية والإنجليزية. أصدرت ديوان (امرأة دون اسم) و(أين اتجاه الشجر) و(عبور القفار فرادى). ينظر البيلوجرافيا عن الشاعرات في آخر الكتاب.

(2) تقول ثريا في أحد مقالاتها: قلت للبائع حروف اسمي لم تكن في أي وقت للعرض أو الشراء.. لم يفهم أيضًا عندما أضفت: واضح أنك لا تعرف أن قيمة الاسم هي في أن تسمعه ممن يحبك وليس من قارئ للحروف المنقوشة: ينظر مقالة محاكمة الحقيقة والظلال في جريدة الرياض عدد 8961، في 15/ 1/ 1993م، وتقول في مقالة أخرى: «اقرأ نفسي وألغيها وأتعايش مع بعد المسافات والصمت وأسوارالذات» من مقالة بعنوان: (للزنابق نكهة الصمت) في جريدة الرياض عدد 8928 في 3/ 12/ 1992م.

(3) نشرت القصيدة في جريدة الرياض، العدد 8949، في 30/ 6/ 1413هـ ـ 24/ 12/ 1992م ثم أعيد نشرها مع تغيير في أحد مقاطعها في ديوانها الصادر بعنوان «امرأة دون اسم» (الدمام مطابع التريكي، ط الأولى سنة 1418هـ / 1998م) وهذه الدراسة عن هذه القصيدة سبق أن نشرتها في مجلة النص الجديد العدد الخامس 1416هـ 1996م.

كينونتها ونصها الإنساني تريد أن تتحرر من دالها؟ فهل أبدأ من العنوان؟

لا، إلى حين، لأن العنوان استجداء صارخ بتفريغ المحتوى من قارورته التي يحجر بها أملاً بتحرير المحتوى! لألج، إذًا، من غير سور القصيدة، لأقفز فوق السور، أعني العنوان، أو لم ترد الشاعرة ذلك؟ تلك شروط اللعبة فلألعب بشروطها إذًا. سألغي السور، وسنلاحظ طوال الوقت أن القصيدة تقوم على مبدأ الإلغاء والكسر لتتنفس في الهواء الطلق في مساحة حرة، كالقصيدة مثلاً، وتشدو مغنية للحرية والحركية، علها تكسر طرفي المعادلة القيد الذي أطرت به أول قصيدتها وآخرها، تقول في مطلع القصيدة:

«في انكسار الإماء
وشدو الرقيق
لا تسلني عن اسمي..»[1]

وتقول في قفلة القصيدة وخاتمتها:

«في انكسار الإماء
وشدو الرقيق..
... احتراف الحريق
ارتهان السكون
ليكن اسمها ما يكون
أي اسم تشاء...»[2]

---

(1) المصدر السابق.
(2) ثريا العريض، امرأة دون اسم، ص61.

ذلك الشرط الواقعي الماثل هو القيد الذي لا بد من كسره لتحرير الإماء (الإنسان المسمى) وتحرير الغناء (اللغة القصيدة، الاسم الدال والمدلول) لتلتئم وجودية الاسم والمسمى بلا انفصام لتتحقق ذات المسمى بالتلاحم والتوازن بين كونها ذاتًا وموضوعًا في الوقت نفسه، بدلاً من استمرارية إلغاء ذاتها في مقابل كونها دائمًا موضوعًا وطرفًا يستقبل ـ ضمن ما يستقبل ـ النداء، ويكون أو يجب أن يكون جاهزًا دائمًا للإجابة والاستجابة!!

تحرير الدلالة وتحرير الزجاجة:

قد يكون من غير المبالغ فيه القول إن الهوه بين الدال والمدلول وبين الرؤية وكامل الخطاب المتحقق المتشكل إبداعًا وفكرًا وحوارًا وتواصلاً وجدلاً بين الحقائق والوقائع والأشياء وما يدل عليها ـ يمثل هاجسًا يشغل معظم تجارب الشعراء المحدثين، أو على الأقل شغلهم في مرحلة معينة من تجاربهم الإبداعية. حتى إنه يمكن القول إن ذلك صار صوتيمًا[1] من الصوتيمات الغائرة فى الخطاب الشعري الحديث.

---

(1) كلمة صوتيم مصطلح استخدمه د. عبد الرحمن أيوب كتعريب للمصطلح (فونيم) (ينظر عبد الرحمن أيوب البناء الصرفي للأسماء والأفعال في العربية: دراسة وصفية وتاريخية. المجلة العربية للعلوم الإنسانية مج 2 عدد 7 سنة 1982م)، وقد انتقل المصطلح بعد ذلك إلى عدد من الدارسين منهم الدكتور عبد الله الغذامي الذي يعرف الصوتيم بقوله (الصوتيم هو أصغر وحدة صوتية إذا تغيرت تغيرت معها الكلمة التي تضمنتها. ويحدد تودوروف الصوتيم بثلاثة حدود وهي 1 ـ أنه ذو وظيفة متميزة 2 ـ لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه تعطي وظائف متميزة 3 ـ تعريفه لا يكون إلا بخصائصه التي تحمل (الاختلاف) كقيمة مميزة..) =

والقصيدة وهي بدون اسم تقع في هذا السياق، وتقع في دائرة دلالاتها العليا قريبًا من ذلك الهاجس، وتبذل جهدها في الإلحاح على النقض والرفض لتخرج بنموذج جدلي، نموذج ينقض المسميات ويرفض المحتوى، محتوى القوارير الشفاف الطيع للتشكيل حسب المقتضيات والأحوال والهيمنات، سواء أكانت القارورة رمزًا للأنثى أم رمزًا للتشكل اللغوي الذي يزعم إنه يمنح الأشياء كينونتها، ويجسمها مثلما يجسم الزجاج السائل حين يضمه إليه. والقصيدة بذلك تجدل هذا الهم المزدوج: جدل الخلق وجدل التسمية، لأنه في النهاية جدل الكينونة.

فليست التسمية مجرد ممارسة لغوية فقط، إنها استبطان الكينونة في اللغة، واللغة في الكينونة. إنها موقف انطولوجي تجاه أنفسنا وتجاه موجودات العالم وأشيائه. ومن هنا، من هذا الاشتباك، تنهض إشكالية النص في مواجهة الكينونة وفي مواجهة اللغة، بادئة بإلغاء فاعلية اللغة إذ ألغيت فاعلية الكينونة. لأن التسمية هوية، والهوية تميز واختلاف. والشاعرة هنا تطرح إشكالية الانكسار والخذلان والدخول مثل بقية أعضاء القافلة في تفاصيل التشابه، الذي يفرض الاستقالة عن التفرد والتميز، لذا فهي إذ تتخلى عن الاسم فليغنها باسم حواء كافة. فليكن اسمها ما يشاء، فكل ذلك لا يهم، لأنه ما دام يشتاقها ألف اسم ولم تكن المنادى فالنداء سدى، ومادامت قد (غربتها حروف النداء) و(خذلت بالحداء) وما دامت لم تجد من (ينقذها من حروف النداء ويعيد احتفاءات ألحانها في زمان انتحار المغني وصمت الغناء)

= ينظر عبد الله الغذامي الخطيئة والتكفير (جدة. منشورات النادي الأدبي الثقافي ط. الأولى 1405هـ 1985م) ص33.

وما دام ثمة احتراف للحريق وارتهان في السكون أ فلُيفرغ الدال من المدلول، إذ لا معنى للمعنى إذ يفقد فحواه في واقع فقد منطقه ومعناه. لذا فما دام كل شيء مرتهن للسكون، وكل شيء مسبي ومرهون فالكل سواسية في هذا المعلوم النمطي المسجون في قوارير منضدة على الأرفف والنوافذ، والنمطي المسجون في قوارير الدالات المنضدة بالابجديات على الطروس والسطور.

وهكذا يتحول اللاتعريف إلى تعريف شمولي تنضوي تحته كل حواء. هنا يتم الانسلاخ من وعي الذات إلى الالتحام بوعي جماعي يمثل (نهر بكاء... وعمر ألم..) يمثل نهر البكاء وقافلة حواء التي تسير وفق النظام ووفق الحداء!!

تصبح (دون اسم) هي الاسم والرمز والإشارة ضمن شبكة الدلالات والعلاقات القائمة في النص.

لكن زعزعة العلاقة بين الاسم والمسمى والاستقالة عن الاسم مؤشر لانهيار الاختلاف. الاختلاف الذي هو حتى في مستواه اللغوي قاعدة أساسية لتمييز الحروف والمفردات لتنهض بوظيفتها ودلالتها!! والمفارقة القوية هنا أن أسماء الناس وأسماء الأعلام التي من المفترض أن تكون من أكثر الأمور دلالة على التفرد والهوية هي رهن الاعتباط والتكرار والاشتراك، فكثيرات هن ثريا وليلى وسعاد..، إن اسم العلم في هذه الحالة لا دلالة له، لأنه «يعيّن ولكن لا يضمن حسب Stuart Mill وأنه معادل لاسم الإشارة»[1].

---

(1) جوليا كريستيفا، مقالة (اسم موت أو حياة) مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 23 سنة 1983م ص74.

وهكذا فالاستقالة عن الاسم والدخول في التشابه إشارة لتفريغ المحتوى، وهو إشارة في الوقت نفسه إلى الفقدان، فقدان الهوية وفقدان المعنى، والمعنى أحد درجات منطق الوجود واتساق الكينونة!!.

والاستقالة عن الاسم والتخلي عنه تدل على أننا إزاء إشكالية انفصال، فمادام ثمة انشطار وزحزحة تصنع المسافة فبالضرورة لا بد أن يفُصم التلاحم بين الدال والمدلول. لابد أن تظهر ثنائية ما بعد انشطار الواحد. ثمة هوة لا بد أن تملأ باليقين والثقة التي تمنح الدال استقراره. يجب أن يمنحنا الدال والمدلول إمكانية معرفية وجودية، هذه الإمكانية تنهض من علائق الدال والمدلول ـ الكلمة ـ بكلمات النص واشتباكها بعلائق السياق والخطاب العام. ولا أتحدث هنا عن الدال والمدلول والعلائق على المستوى اللغوي الصرف، وإنما أيضًا من حيث كونها ـ مع ذلك ـ في النص ليست إلا أدوات شعرية تلعب بها الشاعرة لتشير بها في حمولتها الرمزية الفنية إلى قلق الإنسان والكينونة الخاصة.

وما دام ثمة بت وانفصال بين العلائق، بين الكلمة وسياق العلائق في الخطاب فبالضرورة لا بد أن ينهض انفصام بين الدال والمدلول حتى في بنية الكلمة المفردة. ألست ترى الشاعرة ترفض كل أسماء النداء ما دامت ليست المنادى ومادام المنادي متشظيًا فمن الضروري أن ترفض علاقة الدال بالمدلول وعلاقة التسمية في تغييب للذات كنتيجة لغياب العلائق والعالم كما تحبه وترضاه.

التسمية حضور إذًا وهي ترفض الحضور الذى هو كالغياب.

وعندما تفرغ الاسم من حضوره تغيبه، أي أنها تمارس فعل تغييب للذات. فإلغاء فاعلية التسمية إلغاء لفاعلية النطق، ومن هنا كان الهجوم على التباس اللغات واصطخاب الحداة، والضجيج وشدو الرقيق. . . إلخ، كل هذا الضجيج يصبح لا شيء، يتحول إلى سكون وفراغ أجوف.

هنا يصبح الوقوف في مواجهة اللغة وقوفًا نكوصيًا يحاول استشراف الممكن الأجمل والأكمل عن طريق كشف عقم الواقع وعاهته، وسعيًا لتجاوز نص الوقائع ونص اللغة القابع في أسر الدالات فقط، في أسر الأسماء دون الصفات والفعل.

لكن في الوقت الذي هو فيه مواجهة مع اللغة هو في الوقت نفسه مواجهة مع الوجود والكينونة. وهذا الرفض في مستواه الانطولوجي سواء في المستوى الإنساني أو على مستوى الرمز والإشارة إلى اللغة يحيل إلى رؤية ـ مع ما فيها من تسليم وكم كثيف من الكآبة والانكسار ـ يحيل بوصفه خطابًا ارتكاسيًا في الظاهر إلى خطاب ضمني مناهض يخفي في أطوائه بذرة التفجير ورغبة التغيير. وتتحول شهادة الخطاب والرؤية الرافضة إلى عنوان واسم، يتحول إلى دال يعطي للمدلول يقينه الذي سعت إليه. هذا يعني أن ظاهر النص يؤسس النفي وكامل خطابه ودلالاته الضمنية تحمل النفي المضاد.

فالقصيدة تفرغ حمولاتها الدلالية والإنسانية مطالبة بالبديل النقيض، لأن الاسم هوية، ولابد من إحكام العلاقة بين الهوية ومنطق الواقع لإرساء حوار مع الوجود؛ وجود الذات ووجود الآخر والعالم بأسره. ومن هنا جاء التركيز على الصفة في مقابل تغييب الاسم، والتركيز على الفعل، فعل الحدث وفعل اللغة. . ولم لا؟ أليس الفعل

اللغوي هو إعادة اتصال بالكينونة؟ ومن أجل إعادة المنُبتّ لابد من: تعرية الأقوال من أقوالها للوصول إلى الأشياء وهي في حال براءتها»[1] مثلما يقول ويلح هايدجر، ومثلما تقول هي (حتى يعيد الاسم المدى مبتدى). تلك العودة إلى الابتداء وحال البراءة الأولى هي مما يؤكده النص، ومن هنا كانت تلح على التعرية، وعلى العودة إلى الغناء واللحن مجردًا من التشويهات، من هنا يمكن أن نفسر لماذا كانت حروف النداء عدوانًا وهجومًا تنادي بأن ينقذها أحد منها. وكانت لذلك تضع الموازي والبديل للنداء الغناء. فتقول: غنني بدلاً من نادني، لأن ثمة جرثومة طالت هذه اللغة وتلك الحروف، وفصمت عرى الدال والمدلول؛ فسقط المعنى مع إلحاح المتناقضات والتشوهات وفقدان الواقع لمنطقه.

ومن هنا كانت القصيدة تتنامى من تدافع ضدين: النداء والغناء، بين النداء باعتباره ممارسة لغوية مؤطرة، توحي أو تتضمن طلباً أو أمرًا أو تحقيقًا يتمثل باستجابة ما وهو بهذا يقع في إطار القيد، والتسمية نوع من الانغلاق باعتبارها حركة تأطير وتقييد. أما الغناء فانسراح اللحن والصوت هكذا دون تراتبية، إنه خلق وفن، ممارسة إنسانية إبداعية تحمل في طرفيها المغني والمستمع إلى حالة من التناغم والتلاؤم الإنساني والكوني المأمول. ومن ذلك التدافع بين الضدين يتم الإلغاء، إلغاء النداء لصالح الغناء.

والإلغاء عملية إفناء مشابهة للمحو محو التسمية. وهو كمبدأ

---

(1) مطاع صفدي، استراتيجية التسمية (بيروت مركز الإنماء القومي ط. الأولى 1986م) ص18

قامت عليه القصيدة متوافق عضويًا مع طرفي المعادلة في مطلع النص وقفلته. إذ الحريق واحتراف الحريق هو جذر القضية وعمقها، والحريق نفسه عملية إفناء ومحو وطمس تنتهي إلى الرماد والسكون.

ولمكافحة احتراف الحريق هذا ولمناهضة المحو تنهض القصيدة، وتتنامى على محورين أو قطبين هما الانغلاق والانعتاق فحول قطب الانغلاق والتقييد نتأمل: التسمية باعتبارها حركة تأطير وتقييد، والقوارير، والمدى المغلق، والمدى المرتهن للاكتشاف والاجتياز، والمدارات، والإماء، والرقيق، والنداء وكل اللغة والكلمات والحروف العاجزة المفرغة من معناها وفاعليتها. وحول قطب الانعتاق نتأمل: المدى المفتوح، والمدى المبتدى، والسيولة والتدفق، والحلم الطليق، والغناء وهمسة اللحن، والوعد بالمحار وانطلاق المعاني الذي هو بالضرورة تحرر نحو الممكن والخيال، وإطلاق كل الرموز الحية الفاعلة لسيدات يتدفقن في ماء النص بعد أن حررتهن من زجاجة التراث والتاريخ.

وتتوقف عند بلقيس خاصة، تنصفها وتنصبها سيدة للبهاء. (تعزف في زمن الماء قيثارة للنقاء). بلقيس التي نصبتها فتحة النصب، وفتحة النصب هنا ـ كما يلاحظ ـ نافذة إطلاق بل منفذ انطلاق، (والنصب يتلاعب له كمصطلح نحوي ليمتد إلى معنى التنصيب وتحقق الذات في أعلى وأكمل صورها).

ومن هنا كان الرفض في القصيدة لحروف النداء إذ تتشوه وتجمد وتكف عن الحركية والتدفق. وكان الهجاء للحركات التي يوحي معناها بالتدفق والحركة ولكنها في ظاهرها كمصطلح نحوي لا تعني شيئًا إلا القيد. فحركات الضبط بالشكل نوع من التأطير والتقييد،

ترسيخ آخر في الارتهان للمادية والشكلية والقولبة. لذلك كانت المزاوجة بين معنى الحركات للتحرير والحركات للضبط متداخلة في ترميز القصيدة في مستواه الإنساني واللغوي.

ولذلك كانت الاستقالة عن الاسم مبادرة أولى نحو إطلاق المحتوى (المسمى) مبادرة نحو إطلاق الماء المحبوس في الزجاجة وتحريره من شكل الزجاجة وقيدها، وكانت دعوة للالتفات إلى محتواها. والقارورة (كرمز للأطر والقيود والإغلاق عامة، أو للمرأة قالبًا خاصة، والسيولة التي هي ضد السكون والجمود) جزء أساسي من إشكالية النص في جانبيها الرمزي المزدوج. فالسيولة في وعينا ومدركاتنا الإنسانية والثقافية غالبًا ما ترتبط بالأشياء الفاعلة، بالجوهر، بماء يسبح فيه الجنين، بالمرأة الرحم، بالخصب، وبأصل الحياة. ونحن نلاحظ الكم الهائل من الصفات والمجازات التي نستعيرها من الماء ومن الأشياء السائلة لنعبر بها عن تدفق الفكر والمشاعر وعن سيرورة الزمن واللحن والغناء. وبإمكان القارئ أن يعود للنص ليلحظ هذا الكم الهائل من مفردات السيولة ومتعلقاتها العائلية التي تدعم المشار إليه هنا حول اشتباك علائق السيولة والزمن والغناء كمعطيات تقف في مواجهة الجمود والقيود في حلم ماء القوارير في النص.

ومن تداخل المستويين في الترميز تبرز المرأة كمعادل لرمز الماء، وتشتبك لتناضل عن جوهر وجودها وموقعها كزجاجة مصفوفة على النافذة وموقع حوارها مع الوجود والزمن واللغة واللحن. تقول:

«في هشاشة عمر القوارير مصفوفة في النوافذ

لا تتحطم بالكسر

لا تتصاعد مرفوعة الستر

ممدودة الجسر

عبر النوافذ ملهوفة وتضم؟

امرأة دون اسم

بكنه الحروف الظنينة

فمن سيعيد صياغة أحلامها

ينمنمها في المكان، الزمان؟

ظروف الصدى والوطن

ويعربها بعد إعجامها

بعد إحجامها

سيدة للضياء... الولاء

ترن مواكبها في المدينة

باخضرار الدمى والدمن؟»[1]

لذا فمن أجل وهم الحركات وأزمانها (ما عدت أؤمن بالحركات يخاتلنا وهم أزمانها..) ومن أجل زمن الماء، زمن الالتباس المضغوط في صرح ممرد من زجاج - يجيء حلم التنصيب والنقاء، يجيء الرفض وتجيء المساءلة لمواقع الحوار مع الوجود والزمن المزدوج واللغة واللحن والغناء.

تجيء المساءلة مع الوجود فترسم تلك المفارقة الساخرة عن

(1) المصدر السابق ص67 ـ 68.

هشاشة عمر القوارير المصفوفة في النوافذ، تلك الهشاشة التي لا تتحطم بالكسر، ولا (تتصاعد مرفوعة الستر) لتنكشف لها حقيقة كينونتها وحقها فتندفق من قارورتها وتتدفق.

وتجيء المساءلة مع اللغة، ففوق الاستقالة عن التسمية ورفض الهوية الداخلة في التشابه وطابور النافذة، ذلك التشابه صنو الفناء وإلغاء الفاعلية، فضلاً عن ذلك يجيء الرفض للغة الهباء لتُحرر من زجاجة الدالات لتصير مجرد لحن أو حتى همسة لحن!!

ومن هنا جاء همّ تفريغ القوارير تفريغ المحتوى لينساب لحنًا وغناء نقيًا، لأن اللحن لغة جد نقية جد إنسانية لا تبهظها الحدود وتأطير الجنس، ولا تضغط في قوارير الابجديات المقننة سلفًا، تلك التي تتعرض للجراثيم والالتباس. ولذا فقد كان من الضروري لامرأة (خذلت بالحداء) وامرأة (موؤدة في التباس اللغات) أن تفرط في التفريغ والتشفيف؛ فتحرير المحتوى وإطلاقه نحو أقصى ما فيه من شفافية ونقاء دفع له نحو التجريد في أقصى مداه.

وكيف لا تفعل وهناك بين القطبين القيد والانعتاق وعلى مواقع ملتهبة من هذين القطبين في النص تبرز المرأة والرجل كطرفي جدلية إنسانية، رجل طليق وامرأة رهينة (جدران ليلى تقابلها أحلام قيس طليق يماري جنونه ورجل جاء يقفل آفاقها في مساء الرجاء)، لذا فصوت النص كان يحلم بأن يعاد لهند (مداها العريق)، ويحلم (أن تلبس عفراء رونق أفراحها وأن يعاد التماع الخيال لحلم يؤرقها أن تكونه)، وتحلم بأن يعيد الاسم المدى مبتدى (غنني انعتاق صهيل بشوق مدى، ولاسم يعيد المدى مبتدى..) فربما تساهم مساءلة هذه

الجدلية الوجودية لغة وإنسانًا زمانًا ومكانًا في إيقاف احتراف الحريق، الحريق الإنساني النسائي الذي يلهج بلهبه ضمير النص وحرفه ومائه الطافح من قارورة الإنسانة / الشاعرة، وقارورة اللغة/ القصيدة رافضًا على مستوييه كليهما انفصام التسمية! لذا يختار بأنفة التجريد!!

وبعد، إن هذا الإلغاء والمحو والنفي ما هو إلا من باب الإثبات؛ فالشاعرة تثبت ذاتها من خلال محاولة إلغائها، وتسعى لإرساء وعي جديد مغاير. ولذلك هي نفسها تقرأ نصها بنفسها متحولة من ذاتها إلى موضوعها في قصيدة هي حريقها، وفي الوقت نفسه، هي بعض الرذاذ لمكافحة احتراف الحريق!!

«الكلام هو الذي يجعلني أن أكون أكثر فأكثر من خلال أللا أكون بقدر ما أصل إلى أن لا أكون بقدرما أصل إلى أن أكون». جوليا كريستيفا.

2 ـ الكتابة والمحو: دوار الجسد والقصيدة:

محاورة الاسم والتسمية على مفصل الكينونة والهوية، وصراع الذات في انشطاراتها واحباطات أحلامها يمكن أيضًا أن نلحظه في نصوص للطيفة قاري[1]، التي لا تمر بالقضية من الخاص إلى العام كما رأينا في قصيدة (دون اسم) لثريا العريض؛ حيث يتم الانسلاخ من وعي الذات إلى الالتحام بوعي جماعي، هو هم حواء في كل

(1) لطيفة قاري شاعرة سعودية من مواليد الطائف، نشرت ديوانها الأول (لؤلؤة المساء الصعب)، ثم نشرت ديوان (هديل العشب والمطر) ينظر الببلوجرافيا عن الشاعرات آخر الكتاب.

مكان، بل سنلحظ أن لطيفة تلمس من القضية جانبها الوجودي الإنساني الصرف المتعلق بالمرأة الشاعرة، إذ يتم التماهي بين المرأة وهم التشكيل والخلق، ويتم التماهي المطلق بين الجسد والاسم الحقيقي وبين القصيدة.

وكما رأينا منذ قليل عند ثريا العريض كيف أن عنوان قصيدتها (بدون اسم) يحيل إلى إشكالية التسمية وفقد الهوية فإنه في قصيدة (عناوين مبهمة) للطيفة قاري سنرى أن العنوان منذ البداية ينفي الدلالة على معنى ما فيمسي العنوان بلا وظيفة، و سيكون ذلك مدخلاً لنوع من البوح السيري تفتتحه الشاعرة عن نفسها (أو عن الشخصية في القصيدة) لتعلن منذ البداية علاقتها مع التسمية والاسم القائمة على نزعة الإفناء والمحو. ومع الإفناء والمحو للاسم يتكسر جناح الحقيقة، ويخلع الجسد عناوينه. ويلحظ القارئ هذا التماهي بين الجسد العيني والجسد النصي، بين عنوان القصيدة وبين اسم الشاعرة. تقول:

«عندما أكتب اسمي
عندما أمحو اسمي
عندما أنادي القرنفل باسمي
والعصافير باسمي
يخلع جسدي عناوينه
يتكسر مثل جناح الحقيقة
أي دماء هي الآن في كتفي

في الخلاخيل
في رعشتي
في الكروم العتيقة
أي دنى تنقر الآن قلبي
وأي شراع أنا
تطّوح فّي النبات الغريب
وطوحني في الزوايا رحيقه
يهيئني للعناق
وحينًا يهيئني للفراق
وحينًا يغرد طير وتبكي حديقة»[1].

في هذا المقطع الأول من القصيدة تخط الاسم ثم تمحوه، وتضع بدلاً منه القرنفل والعصافير، ويأخذ الجسد في خلع عناوينه: الاسم والهوية وما يتعلق بضوابط الهوية والجسد. هنا لا بد أن تقص لنا الشاعرة ما الذي حدث حينئذ؛ فها هي الدماء تصاعد في الكتفين، وتمور في الخلاخيل، وفي الكروم العتيقة. وللقارئ أي يتخيل الكروم العتيقة المتأججة وقد تحولت إلى عناوين للجسد، مرة إلى قرنفل ومرة إلى العصافير. للقارئ أن يربط الكروم مباشرة بالقلب، وله أن يرقب العصافير تنقر في الكروم (أعني القلب)، وهل أحتاج هنا لتذكير القارئ بأن الكروم والعصافير هي من قرائن الشعر؛ فالشعر

(1) لطيفة قاري، قصيدة (عناوين مبهمة) مجلة الأدبية الصادرة عن نادي الرياض الأدبي مجلد 3 عدد سنة 1415هـ 1994م ص22 ــ 23.

كرم والشاعر عصفور، نقر العصافير هو فعل طيور الشعر التي تهوّم وتبحث عن وكرها (القصيدة). وهي لا بد أن تنقر وتنقر حتى يتطوح الجسد أو يتطوح الشاعر مثل شراع، وها هي الشاعرة تترنح تحت وطأة الكروم العتيقة ونقر العصافير، وها هو الجسد يتطوح ويتأرجح تحت تأثير جسد القصيدة الذي يتخلق، وسترتمي الشاعرة هناك كجزء من هذا الرحيق والثمن المدفوع.

في المقطع الثاني من القصيدة تعود لمحاولة إثبات نفسها، وستكتب اسمها في مطلعه وستكتشف أنها بعد الدوار السابق ستجد أثر النقر ندبة فوق القلب. هذه الندبة الأثر (ولاحظ علاقة مفهوم الأثر بالنص المتحقق المكتوب) هي دمغة التماهي بين الجسدين: جسد الأنثى وجسد القصيدة؟ إنهما معًا مؤشر لما هو معاند للمحو؟ فالندبة لا تمحى كالأسماء والعناوين، إنها ما يستعصي على المحو، وذلك ما يشير إلى عجز الشاعرة عن التخلص من حمى الخلق ودوار القصيدة، تقول:

«عندما أكتب اسمي

لا شيء يبقى سوى ندبة ها هنا فوق قلبي

مؤرقة بالنزيف

ودالية تستحث الخريف

عندما أمحو اسمي

الوجود محار تثاءب لؤلؤه

ونوافذ محفورة في السماء

وأصداء شعر وطيف
صديق تنهدني في الرصيف
صديقًا تنهدته في الرصيف
ونبع تدفق في جوف صخر
فصرمه مثل غصن رهيف
وموج علاما تبقى من اسمي
وذوّب برد الندى في الحروف»[1].

ها هي الشاعرة ما كادت تعود لإثبات نفسها وكتابة اسمها حتى عادت إلى المحو. وفي المحو يغدو الوجود محارًا مغلقًا يستفيق لؤلؤه للتو، ويتحول الوجود إلى مجرد نوافذ تعوم في السماء ومجرد أصداء. ويلاحظ القارئ أن الوجود ليس صوتًا محددًا وإنما مجرد أصداء. وهذه الأصداء ليست أصداء عادية، إنها أصداء هذه التي تؤرقها وتؤرجحها بين الكتابة والمحو، إنها أصداء القصيدة، أو كما قالت (أصداء شعر). هذا الوجود / المحار / الشعر يغدو الصديق الذي يضيق به الصدر (تنهدته) والصديق الذي ضاق به صدر الشعر (أطره وحدوده المرموز لها بالرصيف). يتنهد الجسدان (جسد الشاعرة وجسد القصيدة) بعضهما؛ فثمة ما يريد أن يتخلق ويشق جوف الصخر. ومن هنا يدرك القارئ أن الموج الذي علا ما تبقى من الاسم ليس سوى موج الشعر، هذا الموج الذي هو قرينة من قرائن البحر الشعري والوزن الشعري الذي يؤرق الشاعرة هم كسره ومحوه؛

---

(1) المصدر السابق.

فتراوح بين المحو والكتابة: بين خلع العناوين والأسماء (الأطر والحدود) وبين إبقائها، وذلك ما سيفسر لنا المقطع الثالث الذي تبدؤه بإعلانها الدخول في الفراغ والانكسار:

«أنادي القرنفل باسمي
ألونه بالفراغ
وأتلو عليه انكساري
إذا ما انطفت رغبتي في البكاء
فكن في خماري
وكن سلمي للنجوم التي لا أراها
وضمخ سواري»[1].

هكذا تمزج الشاعرة بينها وبين هذا الملتبس بها، تتلو عليه انكسارها، وتطلب منه أن يكون سلمًا ومعراجًا إلى النجوم. في هذا المقطع نرى التأرجح في أقصى حالاته؛ فها هو المحو والفراغ والانكسار من جهة، وها هي الضوابط والأطر والعناوين تعود؛ فالخمار عنوان لجسد الشاعرة وجسد القصيدة، وفيه كشف وإعلان هوية، ولكنه، في الوقت نفسه، غطاء ومحو. والسلم معراج ولكنه رمز شعري للانضباط والسلم الشعري، والسوار قيد للشاعرة وتسوير للقصيدة.

إن تكرار الشاعرة للازمة خلع الجسد لعناوينه أو قرائنها يسير بموازة أنه يحرر النص من قيوده، ويتسلل ويتدفق نحو منابع الصورة

---

(1) المصدر السابق.

خفيفًا من ثقل ما يرهقه من تأطيرات. وكأنما، وهي تتخفف من وطأة الوعي بالدخول طوعًا في التأرجح والدوار، تود أن تترك الكلمات والصور تتوالى دون أن تمنح النص أية تسمية أو عناوين.

إن الانشطار (انشطار الذات وانشطار القصيدة) بين الكتابة والمحو يشير إلى هذا التأرجح في الإحالة المرجعية إلى الجسد العيني والجسد النصي. ومحاولة محو التسمية محاولة للدخول في ضباب الروح وضباب المعنى وروح الشعر؛ لذلك رأينا منذ قليل كيف غدا الوجود مجرد محار يستفيق لؤلؤه وإلى مجرد نوافذ محفورة في السماء وأصداء شعر وأطياف.

لكن هذا التأرجح طوال النص كان لا بد أن يحدث الدوار الذي أدخل الشاعرة في الفراغ والانكسار، وهذا ما يجعل الشاعرة في المقطع الرابع والأخير تدخل لا في الفراغ فحسب، مثلما أشار المقطع السابق، بل في نمنمات الفراغ وتحجل. وهنا تحديدًا تظهر الأنا قوية واضحة، ويبرز السؤال الذي تأخر، تقول:

«أنا..

من أنا حين يخلع جسدي عناوينه

ينكسر

حين أنادي العصافير باسمي

وأسدر في نمنمات الفراغ وأحجل

أنا ما قرأت كتابًا عن الحب

أرقني مثلما تفعل الآن

ماذقت ليلاً كهذا

الثريا تموء

وصمتي يئن

وذكرى تؤوب

وليل كهذا يذوب ويقتل»[1].

ها هي الآن، وبعد أن والت التأرجح بين الكتابة والمحو، وألحت على خلع الجسد لعناوينه وخلع النص عن استقراره، ودفعته للتحرك وراء هذه الموجة التي تروح وتجيء ـ لا تدوخ وحدها وإنما يدوخ معها النص، ويتأرجح، وها هو الجسد يتكسر كما تقول. وكأنما هي لا تخفي خشيتها إن هي حررت النص من أطره وقيوده أن يتكسر هو الآخر (وخاصة الوزن) فتبادر إلى مناداة العصافير (رمز التحليق والموسقة)، وتعلن: إنها لا تفعل سوى أن تسدر في نمنمات الفراغ وتحجل. وكلمة (سدر) هنا تحمل في معظم تقليباتها الدلالية[2] معنى التحير والدوار، ولكن أيضًا تحمل معنى الاسترسال، ومعنى اللهو الذي يقصده السادر فلا يهتم لشيء، ولا يبالي ما صنع. ويأتي الفعل المعطوف على سدر ليؤكده ويعمق دلالاته. فكلمة حجل تحمل أيضاً في دلالاتها معاني موازية[3]؛ فحجل الطائر هو أن يأكل الحبة بعد الحبة، ثم لا يجد في الأكل. كما أن الحجل هو النزو في المشي، وهو أقرب إلى القفز منه إلى المشي. فها هي العصافير

---

(1) المصدر السابق.

(2) ابن منظور، لسان العرب مادة سدر.

(3) ابن منظور، لسان العرب مادة حجل.

التي تتماهى معها وتناديها باسمها تسدر، وتحجل، وتنقر في نمنمات الفراغ، وتحجل فوق البحر (ويلاحظ أن سدر أيضًا من أسماء البحر).

لكن هذا السدر والحجل واللهو ليس اللهو العابث المرح، إنه التأرجح بين الكتابة والمحو، بين النفي و الإثبات، بين همّ الكائن الوجودي (ممثلاً بوجودها الأنثوي كشاعرة من جهة أخرى) وهم هذا التخلق والإبداع النصي الذي يريد أن يتحول من أرجوحة النوايا وضباب الروح إلى جسد متعين. إنه أرق الأثر والندبة المحفورة فوق القلب، الذي يحرض الصمت على الأنين. وحينما لا يتحول الصمت إلى صوت واضح مبين، ويبقى مجرد صمت يئن من الطبيعي أن النص لا يحيل إلى حال الشاعرة في وجودها الجسدي والإنساني فحسب، بل يحيل أيضًا إلى نفسه كجسد ماثل مكتوب بقي مثلها مجرد أنين مكتوم. وكان من الطبيعي ألا تعطي الشاعرة قصيدتها عنوانًا، وكان من الطبيعي أن تخلع عن جسد النص عنوانه، ليصبح بلا رداء (عناوين مبهمة). ومن الطريف أنِ قدر المحو لحق القصيدة فيما بعد، حيث إن الشاعرة لم تنشرها في أي من ديوانيها المطبوعين!!

وأقف عند هذه النقطة للإشارة إلى ما يعكسه النص من رؤية للشعر وللغة بوصفها النص نوعًا من الرداء أوربما الستر؛ إذ حينما تماهي الشاعرة ـ كما هو واضح ـ بين جسدها وبين جسد القصيدة وتستخدم في الإحالة إلى عري كل منهما مما هو من لوازمه - تستخدم مفردة يخلع، والخلع فيما يتعلق بالجسد مرتبط باللباس.

لكنها لا شك برعت في تطفيف الجانب المادي من قضية اللباس. والخلع، وحايثتها بالتسمية، التي هي رداء من نوع ما، وبالأطر والضوابط (خاصة فيما يتعلق بالنص : الدلالة والوزن والقافية) وكلها قيود ومسكوكات ثقافية وشعرية، فهل ثمة نية مبيتة لتعويم المعنى وتهويم النص حتى لا تقول الأردية شيئًا؟ إن عري النص لا يكشفه وإنما يزيده غموضًا، وفي عريه احتماؤه وانطواؤه في أنينه الصامت!! وهذه مفارقة متضمنة في روح النص؛ حيث العري (عري النص من عناوينه وانفلاته من قيود المعنى والأطر والدلالة) يجعله غير مكشوف، وغير ملموس وغير متعين ماديًا.

ثمة تبخير للنص وتحويل له إلى أصداء وأطياف ونوافذ معلقة في سماء بعيدة. مثلما أن في تجريد الجسد من عناوينه (من التسمية و سلسلة الزينات (الخلاخيل والأساور... إلخ) ما يخلع عنه قشوره الثقافية والاجتماعية. وفي كلا الحالين مع الجسد العيني والجسد النصي يبدو الجسد النصي (القصيدة) مراوحًا في مكانه بلاهوية واضحة من حيث التشكيل، على الرغم مما أبدته الشاعرة من محاولات كسر وتمرد ضد القيود المعروفة، إلا أنها كانت مناورات حذرة وتأرجح خدر ينم عن حالة من الدوار وعدم الاستقرار، لا تتردد الشاعرة في الاعتراف بها عبر نقلها وتصويرها.

ويبدو أن هذه الحالة من التأرجح وعدم الاستقرار الذي جعل الشاعرة تتماهى بحالة الخلق الشعري وتحيل الحالة إلى ما يشبه التلبس ـ تعاودها في عدد من القصائد. من بينها مثلاً قصيدة (غانية) وقصيدة (الملقى على أعتاب لوعته) وقصيدة (الممر).

وإذا كانت لطيفة في القصيدة السابقة قد عانت من دوار التماهي بين الجسد والقصيدة في سيرورتهما للتحرر من أطر الجسد وأطر القصيدة، فإنها في قصيدة (غانية) تعالج الدوار بطريقة تشبه المخاض والولادة؛ ترى أيهما تلد الأخرى الشاعرة أم القصيدة؟ لا ندري، تقول:

«جلست على ركبتي

وادعت أنها متعبة

خبأت في راحتي عطرها

خبأت في جيوبي دماها الكسيحة

كنت أناضل كي أدفع النار عن شفتي

وعن أضلعي الزوبعة

تركت الشبابيك مغلقة

والحكايات مطفأة

ودماها الكسيحة تعرج في لغتي

متعبة

وافتش منديلها

متعبة

ثم أطفئ قنديلها

متعبة

والزجاج يشف عن الأمس / ما قبله / من سيأتي ليدفن مشمشه

من تداعت فضاءات أجراسه / من سيدنو من الماء/ من
يتوارى من الظل/
من يمرغ آثامه في يدي
من يناضل في صمته
جلست على ركبتي
خبأت في شتاء الحروف دماها الكسيحة
دلقت على الأرض تحتي مواعيدها
واستوت متبعة»[1].

ها هي القصيدة التي صادفناها هناك مع شاعرة تسدر وتحجل وتكسر العناوين والأسماء، تلك الشاعرة وقصيدتها كانتا تترنحان وتتحيران، ها هي صورتهما تطل هنا أيضًا متعبة، وإذا كانت هناك تسدر وتحجل وتنزو هاهي هنا كسيحة الدمى، وها هي اللغة تعرج. وإذا كانت الشاعرة والقصيدة هناك انتهتا إلى الصمت الذي يئن فحسب فهاهي هنا ما تزال صامتة، ولكنه صمت مطبق أخرس تخلع عنه أنينه. وإذا كانت القصيدة انتهت هناك بمجرد كونها حجل في نمنمات الفراغ فها هي هنا لا تفعل أكثر من أن تدس دماها الكسيحة في شتاء الحروف. وما دامت كسيحة الدمى ولغتها تعرج في برد الحروف فلا بد أن تستوي القصيدة مثل صاحبتها متعبة!!

أما في قصيدة (الممر) فستنجح الشاعرة في الانسلاخ من حالة

---

(1) لطيفة قاري، لؤلؤة الساء الصعب (بيروت، دار الانتشار العربي. ط. الأولى 1998م) ص51 ـ 52.

التماهي قليلاً، وستخلق مسافة للعبور، وسيكون الممر / المكان (والممر هو عنوان القصيدة) رمزًا لممر غير متعين، ممر داخلي في وجدان الشاعرة تعبر من خلاله إحدى أنواتها: ذاتها الطفلية القديمة وإحدى صور القصيدة الملازمة للطفولة. وإذا كنا لاحظنا في قصيدة (عناوين مبهمة (نوعاً من الحيرة والتأرجح ومحاولة لخلع الجسد لعناوينه ورفض التأطير والسعي نحو التشفيف والتحليق بالجسد والنص فوق كثافة المادي المتعين ـ فإننا هنا سنصادف شيئًا آخر، فثمة نوع من التصالح مع الجسد وحكاياه، وثمة طرح رؤيوي يعانق أسئلة الخلق: أتنبثق من البراءة أم من التجريب والخبرة؟ ويبدو الحديث بحنين عن الطفلة المختبأة كغزال نافر في الدماء، والآتية من منابع عميقة في الذات القصية ـ يبدو ذلك الحنين مؤشرًا يتحيز للبراءة إزاء أقبية العفن كما تقول.

تبدأ لطيفة قاري القصيدة وقد فاجأها وجه الطفلة، وتحاول أن تحرث الذاكرة علها تتذكر هذا الوجه، هذا الوجه الذي سنعرف في منعطفات النص الطويل نسبيًا أنه ليس سوى أحد وجوه الشاعرة القصية تقول:

«لم تكن ليلة مثل كل الليالي

ولا قمرًا كالقمر

كان وجه الصغيرة مثل القصيدة

وكان دمي نافرًا كالغزال

وكنت أخبىء في معطفي شجرًا وظلالا

وأحكي لقلب الرصيف عن البحر والموجة العائدة

وأحكم ذاكرتي حول وجه الصغيرة
أين التقينا
أمنحها فرصة للعبور
وأطلق كل الطيور التي اختبأت في جيوبي
وأمنحها فرصة للعبور
حين يشردنا خطونا ونمنح أسماءنا لنساء الهوى
للشوارع والبرد والأرصفة...»[1]

ها هي تطلق من جيوبها العصافير، تلك الدمى التي كانت قبل كسيحة في نص (غانية) ها هي تتحرر من عاهتها وتطير بحضور الموجة العائدة (موجة الشعر التي كان وجه الطفلة بشارتها) ها هي تحاول أن تتذكر هذا الوجه، وتمنحها فرصة للعبور، وتحاول أن تتذكر تلك الخطوات المشردة والأسماء (ويحسن هنا أن أذكر القارئ بعناوين الجسد التي خلعتها الشاعرة وبالخطوات التي حجلت بها في نص سابق) ها هي تخاطب الطفلة قائلة:

«وأنت تنامين في معطفي كالغزال الصغير
وما بيننا خطوة في الممر
أقاسمها ما تبقى من الليل والخبز والموت
أين التقينا
على كومة من رماد الصنوبر

(1) المصدر السابق ص53.

أو رعشة جمعت بيننا في حلم
وكيف تجيئين في غفلة
تحملين تراب البلاد التي أنكرتني
ومن شفتيك تنز الخرائط
ينز فتات القصائد والرغبة الفاضحة
وكيف تجئين في غفلة من عيوني
وتفترشين الفضاء الصغير
وما بيننا خطوة في الممر
وتجمعنا اللغة الجارحة»[1].

وفي استقصاء لما يجمع بين الشاعرة والطفلة حينما تواجهتا في ممر التجربة (الإنسانية والشعرية معًا) تبذل الشاعرة جهدها في أن تراجه أقبية الذات. والأقبية مستودع أيضًا من مستودعات الذاكرة والطفولة معًا، ومستودع أيضًا للطوية وما يخفيه المرء من أسرار هذا المكان (الغرفة والوطن) الملتبس بمكان الجسد ومكان الذات (بئرها وقبوها) في هذا الاستقصاء وتلك المواجهة يتضح للشاعرة أنهما يتبادلان السواءت والمتناقضات، تقول:

«كيف تجيئين في غفلة من عيوني
وتفترشين الفضاء الصغير
وما بيننا خطوة في الممر

(1) المصدر السابق 54 ـ 55.

وتجمعنا اللغة الجارحة

خطوة من بكاء العصافير

أو قمراً فوق بابي أهدهده كي ينام

وانتظر اللحظة السانحة

غرفتي ملجأ للذنوب الكبيرة

مئذنة للغواية

نافذة لانتحار الرصاص

وخارطة للوطن

وفوق سريري تنام المرايا

وتحت سريري تنام السفن

غرفتي مرفأ لانتحار البراءة

يعوي دمي حين أنهش ذاكرة للخراب

وتفاحة من شجن

أين التقينا

أفي مرفأ لانتحار البراءة

أم ملجأ للعفن»[1].

هكذا تختم الشاعرة هذه المواجهة في ممر التجربة بينها وبين الطفلة، وتبدو القصيدة محررة للطفلة ولنفسها من ملجأ العفن أو قبو الذات. ويبدو حصار الجسد وحصار القصيدة، هذا الحصار الذي

(1) المصدر السابق ص55.

رمزت له الشاعرة بالممر، والممر مرتبط في التصور بالضيق والانحشار، ولكنه في الوقت نفسه رمز لقرب الخلاص؛ إذ هو مرحلة الاجتياز والعبور. وبهذا يستدير آخر القصيدة ليلتقي مع أولها حينما أعربت عن رغبتها في منح الطفلة / القصيدة فرصة للعبور. فما الممر إذًا إلا قصبة الجسد، حنجرة القول إذ يمر فيعبر جسد القصيدة!! وكما انتهت قصيدتها السابقة (غانية) بأن خرجت القصيدة بعد أن دلقت مواعيدها واستوت متعبة، ها هي القصيدة هنا تأخذ فرصتها للعبور من أقبية الذات وملجأ الذنوب الكبيرة: الجسد والغرفة وخارطة الوطن.

الفصل الخامس

أنسنة القصيدة وترويض القرين

إن التماهي بين حالة الإلهام والجسد كان يعوم في برزخ من الفيزيقا والميتافيزيقا؛ فقديمًا اعتقد الناس بأن الشعر يأتي ملهمًا من قوى غيبية. وهي مسألة ارتبطت دومًا بأثرها على النفس والجسد، حيث التابُع أو القرين أو الجني أو الشيطان الذي يتلبس الجسد ويقتحم عليه جسده وروحه، ويهيمن عليه بقوى غريبة مصاحبة بعنف لا ينفك منه الجسد إلا بالقول الشعري الذي ينطق به اللسان أو تستجيب له الملكة الشعرية، وتنفضه اليدان غير واعية به في الغالب، لأنه من تأثير قوة غيبية لا يدل عليها إلا هذا الاستحواذ الغريب لحظة تجلي الشعر.

وقد مر في تضاعيف الفصول السابقة الحديث عن تماهي الشاعرة وجسدها بجسد القصيدة. ورأينا هذا التداخل والتماهي الذي يجعل الشاعرة تسل من ذاتها ذاتًا أخرى تشخصها وتحدثها، فإذا هذه الذات تخاطب بـ (تأتين وتجيئين) بما يحمله المجيء من عذاب الاستقبال لهذه الضيفة الجميلة المتأبية وما يسببه استقبالها من

آلام الخلق والإبداع. هناك كانت تبدو الزائرة استثنائية ومزاجية، وتبدو كرمز مطلق، تتماهى إحدى أنوات الشاعرة، في نوع من النرجسية، معها. ولا شك أن إحدى تلك الأنوات هي أنا الخلق والإبداع والشعر في شخصية الشاعرة. ولقد رأينا شيئًا من هذا التماهي بعذاباته المختلفة عند غيداء المنفى وعند فوزية أبو خالد، وعند لطيفة قاري، التي توقفت عند نصوص لها تكشف هذا التماهي في الفصل السابق. وتظهر هذه التيمة أيضًا عند عدد من الشاعرات مثل فاطمة القرني وبديعة كشغري. وتبدو القصيدة حينها وكأنها في النهاية ليست سوى مرآة تعكس أو تشرح الوضع الإنساني والشعري للشاعرة وللنص.

في كل تلك الحالات كانت لحظات الخلق تبدو مثل حالة استحواذ لا تملك الشاعرة منها فكاكًا. وتكون تلك الحالة مفاجئة، وفي الغالب من غير الممكن السيطرة عليها، و تمارس العنف والحصار على الشاعرة إلى أن تنطق بالقصيدة. وكان التماهي يحدث بين كائنين مؤنثين: المرأة والقصيدة.

ويمكن التوقف بدءًا كمدخل للحديث عن أنسنة هذا المفهوم المتعالي وتحويل النظرة إليه إلى مفاهيم وأحاسيس أخرى مختلفة يمكن البدء بقصيدة (رذاذ) لهدى الدغفق، وبعدها سأتوقف مطولاً عند نصوص لسلوى خميس في حديثها عن هذه الحالة وتحويل صورة القرين والانعطافات التي عملتها الشاعرة في التعامل مع هذه الرؤية للحظات الشعرية وصناعة النص.

1 ـ العودة إلى رحم النص:

تظهر اللحظة الشعرية في قصيدة (رذاذ) للشاعرة هدى الدغفق[1] وقد نزعت عنها ميتافيزيقيتها وطوباويتها. فثمة أنسنة للمفهوم المتعالي السائد ولطوباوية القصيدة المتأبية؛ حيث جسد الورقة وفضاء المكان (البياض والفراغ الذي هو ممكن النص المحتمل) كيان ملموس محسوس، ترتمي فيه الشاعرة وتخلق منه أنوثة قائمة على خصب الأمومة الفياضة، وتتخلق فيه علاقات البنوة والإبداع والولادة. تقول:

«في الصفحة الأولى.. أرمي الفراغ لأرتمي في قلبها
للصفحة الأخرى.. ألوذ برعشة هي أحرفي
أخشى عليّ فراغها المغري
ويلفني.. ليكون نافذة علي،
أبكي على أركانها.
تزداد إيمانًا، وتحضن ثورتي
عن بعد تكبر
ثم أصغر في بداية حبها
أهوى أموتها كثيرًا
ثم أهواها الكتابة

(1) هدى الدغفق شاعرة سعودية من مواليد 1967م، عملت في الصحافة العربية منذ 1989م، لها ديوانان مطبوعان هما (الظل إلى أعلى) سنه 1413هـ و(لهفة جديدة) سنة 1424هـ 2002م ينظر البيلوجرافيا عن الشاعرات آخر الكتاب.

ثم أهواني

ف.. أ

هـ

و

ي

.. كل ما بي رعشة»[1].

تبدو شهية الارتماء في حضن الصفحة البيضاء في ظل الإشارات إلى علاقة الاحتواء والانتماء والحنان الأمومي مؤشرًا إلى العودة إلى الرحم ومعانقة تجربة الخلق الأصلية الأولى. وفي ذلك إشارة إلى هاجس البحث عن الأمان. العودة إلى الداخل إلى الرحم وإلى الأم رمز أمان، وكأنما النص والقصيدة موئل أمان من نوع آخر؛ فالقصيدة هوية أخرى تكفل تحقيق الذات وبالتالي تمنح أمانًا مصاحبًا لهذا التحقق.

لكن هذه الصورة تستدعي بالتالي الحاجة إلى الحماية والتبعية، ثمة قانون أو سنة للولادة، مثل كل سنن الحياة، وللنص سننه وللإشارة قوانينها كما تقول في نص آخر. تقول في (تنفرط الوجهة):

« ـ 1 ـ

مساء الموت يا لغة من الأوهام تكبرنا

مساء الموت يا أشياءنا الحمراء

---

(1) هدى الدغفق، الظل إلى أعلى (الرياض. دار الأرض. ط. الأولى 1413هـ) ص18

تنسبنا الحياة إلى مواجعنا
وننسبها إلى أيامنا الأولى
ـ 2 ـ
تصغر في ذاتي أشياء
أكبر في ذات الأشياء
وأكون
أكون
أكون كباقي الأشياء
ـ 3 ـ
لأنها تحتاج أن نقف تضيئنا الإشارة
لأننا نحتاجه المرور، تخرسنا الإشارة»[1].

تحقيق الهوية بالانتساب إلى الأمومة، إلى قانون الأشياء يظهر فادحًا في هذا النص، وتمكن ملامسة فكرة الجنينية والحمل ومن ثم الولادة في المقطع الثاني، أما الولادة والمرور عبر النص أيضًا فجلية في المقطع الثالث؛ حيث الجسد يمتثل لقانون الإشارة، والتجربة تمتثل لقانون الإشارة اللغوية حتى يتحقق أمانها وهويتها، وتصبح القصيدة الضوء الأخضر للشاعرة لتمر في فضاء الشعر، ولكن عبر تقنية معينة حتى تمر الإشارة، ويحقق النص مبتغاه!!

2 ـ أنسنة القصيدة وترويض القرين:

مع هدى الدغفق في قصيدتها (رذاذ) رأينا كيف تُؤَنْسَنُ القصيدة

(1) المصدر السابق ص23.

واللحظة الشعرية وتُنْزَلُ من طوباويتها، ولكنها مع تلك الخطوة التي تنزل فيها اللحظة الشعرية إلى أرض الواقع تحافظ على مسحة من الهيبة والقدسية، تلك الهيبة والقدسية المرتبطة بمعنى الأمومة ورمزها، لكن مع سلوى خميس[1] ستتقدم خطوات واسعة في هذه الأنسنة، ستتحول اللحظة الشعرية وسيتحول القرين إلى صاحب وشريك حياة، وسيغدو النص ندًا من خلاله تحاور وتناور. القرين عند سلوى خميس شريك تتقاسم العيش معه، ويشاركها صنع النص ولا يستأثر بذلك لوحده. !!

عند الحديث عن تناول سلوى خميس لموضوع اللحظة الشعرية وصناعه القصيدة وكيفية تخلق النص لا بد من الإشارة إلى أن حضور اللحظة حضور ذكري / والقرين ذكر وليس أنثى، كما لاحظنا عند معظم الشاعرات[2]. وسأتجاهل قول الشاعر القديم:

إنـي وكـل شـاعـر مـن الـبـشـر   شيطانه أنثى وشيطاني ذكر[3]

بكل حمولاته الذكورية التي تنظر إلى مبدأ القوة والفحولة حتى مع شيطان الشعر، سأتجاهل هذه النظرة وأنا أتناول نصوص سلوى خميس التي يظهر فيها الشيطان بصفته المذكرة، فالأمر أبعد ـ فيما أحسب ـ من مجرد التقليد أو التنافس والتدافع لإثبات الوجود

---

(1) سلوى خميس من مواليد جدة، عملت في الصحافة والإعلام والتدريس، وصدرت لها مجموعة شعر سنة 1999م هي (مثل قمر على نيته) ينظر البيلوجرافيا عن الشاعرات في آخر الكتاب.

(2) باستثناء بعض مواطن لفوزية أبو خالد، خاصة في ديوانها ماء السراب.

(3) البيت للشاعر أبي النجم العجلي المتوفي سنه 120هـ ينظر ديوانه شرح علاء الدين آغا (الرياض، نادي الرياض الأدبي 1401هـ / 1981م) ص103 ـ 104.

والفحولة الشعرية في عالم الذكور الشعراء، فليست المسألة مسألة تقليد واستمرار لتوظيف تصور سائد دون مساءلة وتوقف حول كون هذا الموحي والملهم ذكراً أو أنثى، ليست المسألة مسألة تقليد أو صدفة، ثمة اختيار متعمد تتعمده سلوى خميس وهي تشتغل على فكرة القرين فنيًا.

من أين يأتي هذا التأكيد على الاختيار؟ إن من يقرأ ديوان سلوى خميس (مثل قمر على نيته) سيلحظ المساحة التي تحتلها القصائد التي تخاطب فيها الشاعرة القرين الذكر، كما سيلحظ هذا التغيير والتحويل والترويض لجني الشعر، وسيلحظ الجهد المبذول فنيًا وإنسانيًا لصنع هذا التحوير والتحويل في صورة القرين والعلاقة به وتحويله إلى شريك مؤنسن، يدفع يدًا بيد معها النص إلى حالة التخلق والاكتمال. فهذان الأمران: الإلحاح على تيمة القرين، والجهد الواعي بالاشتغال على تعديل صورته والانعطاف بها نحو وجهة معينة هما ما يدفعاني للقول بأن سلوى خميس تختار وتجتهد، ولا تساير الصورة السائدة فتكرر ما قاله الشعراء قديمًا عن جني الشعر المذكر.

تظهر هذه التيمة في عدد من القصائد مثل قصيدة (مما أكتب) وقصيدة (تمازج) قصيدة (عرفانًا بسنتي) و (تآمر المعنى)، وتطل من مقاطع قصيدتها الطويلة (المساء المطلي بقيظ عينيك).

في قصيدة (مما أكتب) الطويلة تبدأ بقولها:

«قد أكون دمًا مما أكتب

. . رذاذًا ووداعة

مما تظنون

مثلما تخططون لما يشعل عيونكم بالعصافير

أكثر قبحًا

مما لو يخُيب آمالاً ناعمة

تقطر

على شبابيك حبيباتكم»[1].

بهذا الاستفتاح المستفز المغاير الذي يبيت المفاجأة للظنون ولما (يخططون) لما يخطط هؤلاء الذين تتحداهم الشاعرة وتنوي مباغتتهم. هكذا تشعر القارئ منذ البداية بوقوفها مقابل معسكر التوقع والظنون. وتمزج في النص بين توقع السلوك البشري والسلوك الشعري في القصيدة، ولذلك لا تهمل، في المقطع التالي، الدخول في معترك النظرية الشعرية وما يحف بها من معتقدات، تقول:

«قد أكون هكذا

أوقن بشاعرية

توصد اليوم

بالوجع وبسر يتفشى..!

إلى أين تذهب أسئلة طفلة

تمد عنقها بالمطر

---

(1) سلوى خميس، مثل قمر على نيته (بيروت، دار الجديد ط. الأولى 1999م) ص49.

مشوهة

ومهولة

بحقيقة البلل؟!»[1]

ومن الطبيعي ما دامت القضية في معترك الرؤية إلى الشعر والشاعرية أن تحضر تيمة الطفلة، رمز الطزاجة والعفوية وربما الصدق. لكن لن يلبث القارئ أن يعرف أن هذه الطفلة مجرد محرك للأسئلة، أما الخبرة الشعرية التي ستجادل بها الشاعرة فستكون من نصيب رمز آخر هو القرين، الذي يحرض الحالة الشعرية، ويهز كرمة العنب، ويجهزها للقطاف. تقول بعد مقطعين قصيرين يفصلاننا عن أسئلة الطفلة وحقيقة البلل الشعري:

«لكم ظنونكم

والعشيرات

وما مني سوى رعشة التذكر دقّت نأي القرين

يحضرني

يؤلبني

يختلجني كرمة

لشياطين قطافه

وجنته

* * *

(1) المصدر السابق ص50.

قد يكون

مما أكتب

مسكًا وعنبرًا

من لؤلؤة دمه.

أنشر غوايته،

أبوح وجدًا رسائله

معلقة ليست بأقل ثرثرة من إدمان

احتضاره

وأخرى تعلقت بخيوط أوهى

من اندلاع الشعر به»(1)

ها هو الوجع الذي أشارت إليه في المقطع الأول بخصوص الشعر يعود، وها هي الأسرار المتعلقة به تتفشى، ها هي تنشر غواية شيطان الشعر، وتنشر رسائله، وتعلقها كالمعلقات التي تعلن ـ كما قالت ـ حالة اندلاع الشعر به.

ها هو الشعر إذًا كما يندلع بها يشتعل بالقرين، ولا يغدو القرين مجرد موح أو ملهم أو محرض فحسب، نعم يحضر ويؤلب الشاعرة لكنه كمارد كبير يساعدها مع شياطينه لجمع القطاف، هاهي تروض المتأبي فيه وهاهو يستسلم لطرادها له واستخراجها من عرق لهاثه مسك دمه أو ـ كما قالت ـ لؤلؤة دمه. ها هو يدفع ثمنًا لهذا الطرد

---

(1) المصدر الد ابق ص51 ـ 52.

واللهاث والاحتضار معلقة شعرية تبوح بسر الشعر وغوايته. هكذا لم تعد الحالة الشعرية واصفة لحال الشاعرة فحسب وكاشفة عن أسرارها، ثمة توحد هنا بالقرين وأنسنة له واستدناء لأسراره وغواياتهما المشتركة. هذا المعنى يفضي بنا إلى دلالة للعشق في هذا التوحد مع القرين وشيطان الشعر. ولعل الشاعرة كانت تفتح عين الوعي على هذا التماهي والتوحد، لذلك، وبعد نهاية المقطع السابق، تبادر بافتتاح المقطع الأخير بالحديث عن العشق في ربط مدهش بين القدرة على العشق والقدرة على الكتابة. تقول:

«قد أعشق

مثلما لم أستطيع أن أكتب بعد

مثلما تشذ

رائحة تبغه عن جسده

وتشق باقة صدره

عن حمامة للغياب

أفترع صبحًا

انفلق عن بدر منتهاه

وأطلع»[1].

ولكن حتى لا يوغل القارئ في الظنون (ربما تلك الظنون التي حذرتنا منها الشاعرة في البداية) حتى لا يوغل في الظنون بهذا الذي

---

(1) المصدر السابق ص52.

تعشقه أذكر القارئ بأن هذا الذي تنشق باقة صدره عن حمامة للغياب هو ذاك الذي في المقطع السابق شكت من نأيه، إنه القرين الذي لا يغيب، لأنه دائم الحضور بالتذكر، يؤلب ويحرض. إنه ذاك الذي تندلع نار الشعر به، فيشعلها بها فتؤنسه وتشم رائحة حريقه وتبغه، وتتابع تجلي قمر الشعر معه، القمر الذي ما إن يحضر الصبح حتى ينجلي عن بدر أكمل، بدر يضيء سرًا آخر فتطلع عليه!! وما إن تغلق الشاعرة قصيدتها بسلسلة أفعال تنسبها إلى الأنا المفرد فيها، حيث تفترع الصبح الذي ينفلق بدره وتطلع من خلاله على مالم تعلنه لنا ـ يتبادر إلى الذهن ذلك اليقين الذي أعلنته في بداية قصيدتها إذ تقول:

«أوقن بشاعرية

توصد اليوم

بالوجع وبسر يتفشى»[1]

فهل في القصيدة ما يدل، بعد هذه المناورة، على زعم اطلاع الشاعرة على سر من أسرار الشاعرية ـ كما توقن بها ـ وإفشائها لها عبر خيارها الشعري وخيارها التجريبي عبر قصيدة النثر، التي تحرص على أن تشحن من خلالها طاقة تعبيرية تلامس غير المألوف وغير السائد من الدلالات والصور؟ ربما.

في قصيدة (تمازج) يظهر التوحد بالقرين والحديث عنه كما لو أنه حديث عن عشيق من نوع غريب، تقول في بداية قصيدتها الطويلة التي سأختار أولها ومقاطع من آخرها:

(1) المصدر السابق ص50.

«أنا صاحبته

من دب بقلبه على سلّم الغيب

من خط بإصبعه على صفحة الثلج

من أفشى قبلته على شرفة الحد المتواري

من هرب الشدو في صهيل وردة»[1].

هذا الشدو الذي يهربه القرين في صهيل الوردة مزيج من نقائه وبراءته ومن صبوتها ونزقها، تقول:

«وأنا صاحبته

من خاتلني

بهلوسات حديثه

غسل ببراءته

نزقي!!

* * *

من أبهره في مخيلتي

حين نضوت الوسائد

والأحبار

والقلائد

بزغ نقاؤه اللجي

ينسق الغواية

---

(1) المصدر السابق ص65.

في صدري
ينثر وفيرًا ووثيرًا
من لهب الغفو»[1]

هذا القرين ذو النقاء اللجي هو الذي ينسق الغواية، غوايات القرين تجر الشاعرة إلى علاقة جدلية معه تقوم على نوع من السادية والمازوشية معًا؛ تظلمه فيسبغ عليها حلة حصاره، إذ عليها أن تكون متاع وردة الشعر وحصاد القصيدة، وليس عليه إذ تنتهي اللحظة إلا الأفول:

«هو صاحبي. . وأنا صاحبته
من تفصد دمي
عن نوارة لظلمه
غرس فزاعة الترحال
وابتكر علي حلة
ألا أكون
إلا متاعاً لوردته

* * *

صاحبي جسد من هديل
. . قلب لا يتوب مني
وأخضر من قوله دافىء

(1) المصدر السابق ص68 ـ 69.

يلف تهجد أعضائنا

مذ عدمه وأزلي

* * *

من زين قمر وجهه

للأفول»[1].

وأذكر القارئ هنا بنهاية القصيدة السابقة، تلك التي ربطت اللحظة الشعرية وصناعة النص وحضور شيطان الشعر بلحظات اكتمال البدر وانشقاق الصدر عن حمامة للغياب، ها هو البدر يحل هنا في آخر هذه القصيدة أيضًا، ولكن هذه المرة سيكون بدر وجه القرين الذي يأفل مع نهاية القصيدة إحالة إلى تمام صناعة النص، وإنتهاء مهمة كل من الشاعرة وقرينها. ولعلي هنا لا أبالغ في القول إن هاجس القرين بحضوره وغيابه المتكرر وبتذكر لواعج الحضور والغياب كلواعج العشق يلح على الشاعرة مربوطاً بهاجس التخلق، واكتمال التجربة، حتى إنه يمكن النظر إلى عنوان الديوان في السياق المشار إليه على أنه أشبه ما يكون بسؤال مفتوح على الاحتمال أو قلق محمول على التأويل : فما هو هذا الذي (مثل قمر على نيته)؟ وما هي النية؟ هل هي الاكتمال بدرًا أو الأفول وهجًا ونصًا؟

وأنا هنا لا أتأول دلالة العنوان للإشارة إلى الانشغال بصناعة النص وما يرافقه من عنف على الجسد والروح وما يصاحبه من صخب ومزاعم الحريق والاشتعال والنزف والحريق الخ، ففي

---

(1) المصدر السابق ص69 ـ 70.

قصيدتها (بقية من تهج) التي ترد فيها الجملة التي اختارت منها عنوان الديوان تقول وهي مشغولة بالقصيدة وتتحدث عنها:

«اجعليها..

مثل ألا تقايض الأغنية

نشاز التصفيق

ألا يصطخب دم

أسرجناه شرفة نائية

مثل قمر على نيته

أوثقناه غيمة لحظتنا

ببالغ من دمع المواعيد

* * *

مثل الكلام الذي أسالنا

نثارًا

وهو بعد لما يحضر

اجعليها

مثلما يصل التذكر لمنتهاه فننسى

ألا يبقى لنا شيء من انتظار

عدا أن نصوب عيونًا أخرى»[1].

هكذا يظهر قمر النص كحلم في عين شاعرة تترقب الكلام الذي

---

(1) المصدر السابق ص46 ـ 47.

لم يحضر بعد. وكلما بزغ القمر في الحلم، وشارف قمر الاكتمال على منتهاه لا بد أن تصوب الشاعرة عيونًا أخرى على قمر شعري آخر عن زورته يتساقط عنب الشعر:

«وحده...
كان ملتمًا
كالقبيلة
غضًا
أكمل دورته..
عن زورته
تساقط العنب»[1].

وتحوم في قصيدة: (عرفانًا بسنتي) حول الهاجس نفسه، تقول:

«أنت لست
كما أنت
تثاقلت لبارقك
الكلمات
حاديك
ينشج للمضي
ولم تعد بي
عثرة للعطش!

* * *

(1) المصدر السابق ص45 ـ 46.

فكيف ألقاك

يا وجه

القرين القديم؟

وخوفي

مثلما اختفى من وجه القمر

المضني..

ما أجهدني من طفولة العيد!!»[1].

وتقول في قصيدتها (المساء المطلي بقيظ عينيك):

«تـــنـــكـــفـــىء

قـرنـفـلـة شـفـتـيـك

بـمـيـسـم الـكـلام

هـــدف الأعـــضـــاء

بـــهـــذي بـــعـــيـــدًا

لـفـلـسـفـة الـقـريـن

وحـــده

يـــســـتـــطـــيـــل

يـــســـتـــعـــيـــد أبـــعـــاده

مـن عـربـدة الـومـيـض

فـي خـاصـرة الأفـق»[2].

(1) المصدر السابق ص82 ـ 83.

(2) المصدر السابق ص87.

من هذه النصوص يتضح عمق الانشغال بصناعة القصيدة، وعمق الوعي بهذا الانشغال. فالشاعرة تعي ذلك، وتضيء هذا الوعي قاصدة أن يكون النص الماثل أو القصيدة المتحققة صنوًا كاشفًا لهذا الهم. وعودًا إلى ما بدأت به هذا الفصل من الحديث عن مظاهر تشكلات هذا الهم والمماهاه بين الجسد والقصيدة ومظاهر أو تنويعات التعامل مع القرين وشيطان الشعر والحالة الشعرية ـ أشير إلى أن كثيرًا من شعراء الموجة الشعرية الحديثة في السعودية الذين مارسوا كتابة قصيدة التفعيلة وشاعراتها مزجوا بين صورة المرأة والقصيدة. وفيما يتعلق بالمرأة الشاعرة فقد ماهت بين ذاتها وبين القصيدة، ووصل الحال ببعضهن حد تحويل الجسد والقصيدة إلى حالة من اليوتوبيا أو الرمز المطلق. وقد مر الحديث عن نماذج من شعر غيداء المنفى ولطيفة قاري خاصة. وذلك يكشف عن بقية آثار رومنسية في التصور الشعري وفي الرؤية إلى الشعر ولحظات خلق القصيدة، ويمتزج ذلك بالصورة السائدة في معظم الشعر العربي الحديث التي كانت تصور الشاعر وكأنه عراف أو مخلص. لكن صورة العراف والمخلص تتراجع أحيانًا لتصبح القصيدة هي الرسالة والبشارة وطوافة الخلاص أو نذير الكارثة.

لكن الملاحظ أن هذه الصورة تتراجع كثيرًا في قصيدة النثر؛ تخفت تلك الصور بملامحها الصارمة ويبقى ـ إن بقي ـ منها وجه الهم الشعري. وقد أشرت إلى أنه من الملاحظ ونحن نتابع هذه الصورة عند هدى الدغفق وهي تكتب قصيدة النثر، وعند سلوى خميس خاصة أن روحًا تطبع هذه الرؤية وتوجهها نحو الأنسنة واستدناء المتعالي منها. ففي قصيدة النثر تغدو القصيدة منزوعًا عنها

هالة الطوباوية، ويغدو الشاعر منزوعًا عنه نرجسيته الطاغية. تغدو القصيدة (كفترينة) أو واجهة عرض تعرض فيها حالات الشاعر ويومياته واعتراضاته و (مانشتات) رفضه أو توقه، تبدو القصيدة أكثر تواضعًا وعصرية، إنها تعرض نفسها فحسب، أمام جمهورها ولا تبدو أكثر تواضعًا فحسب، بل تبدو أكثر فردية، وإن كانت تتحدث في فرديتها عن روح المجموع وتفاصيل اليومي والمهمش والمعيش.

لذلك حينما نقرأ لسلوى خميس وهي تصف القرين والحالة التي تصاحب تخلق القصيدة نشعر بكل هذه التحولات والانعطافات في الرؤية إلى الشعر، ونصادف القصيدة وقد غدت أشبه بكائن، مدجن والقرين أصبح شريكًا رُوِّضَت شياطينه، وأنسنت، وأجبرت رجلاه على الوقوف على الأرض. وتبدو سلوى خميس كشاعرة تمارس قوتها وسيادتها. طبعًا لم ينعدم منظر العذاب والألم، لكن قلّ كثيرًا منظر الدماء والنزيف والحريق، وخفتت حدة التوجع بحالة الاستحواذ، وتحولت إلى نوع من الأنين المستلذ للذعة حريق الحالة الشعرية إذ يشتعل بالشاعرة وقرينها معًا. لن تتعذب الشاعرة وحدها؛ القرين يحرض ويؤلب، ولكنه يتحمل التبعات أيضًا، وإن كان قدره إلى الأفول. لم يعد القرين أو الحالة الشعرية حالة طارئة استثنائية تحط من عل، وتمارس عنفها وتطير، بل صار القرين شريكًا ورفيق درب يسير في الشوارع، وينام ويصحو، ويتحرك مع الشاعرة ويدب في عروقها كالدم، يدور دورته المستمرة كالقمر، وقد يأفل. وهي تحب وجهه النحيل الصعلوك إذ يأفل على نية التمام تلك الدورة القمرية الشهرية التي لا يخفى ارتباطها بطبيعة المرأة وتكوينها.

إن هذه التغييرات والانعطافات الساعية إلى أنسنة القصيدة

وترويض القرين وتحويل حالة الخلق الشعري من الكليشيهات السائدة المتعلقة بالإلهام وصدف الإبداع إلى حالة اشتغال واع ـ تم تحقق معظمها ـ حسبما أرى ـ في قصيدة النثر سواء أكتبها الرجل أم كتبتها المرأة. وقد كشفت في دراستي المعنونة (الصدفة والحفرة): نفي المفاجأة ووعي المغامرة»[1] التي تناولت فيها قصيدتي نثر لإبراهيم الحسين عن الرؤية إلى مفهوم الصدفة وجوديًا وشعريًا كما يطرحها إبراهيم الحسين بوعي مخالف للسائد حول الشعر والصدفة والتصورات حولهما.

إن هذه الانعطافات والتغييرات ـ كما أحسب ـ لا تعود لعامل الجنس وتأثيره في التشكيل الشعري، ولكنها تعود للجنس الأدبي، فقصيدة النثر ومجمل التقنيات الفنية فيها ساهمت في إنزال التصور حول خلق الشعر والإلهام من حالة الميتافيزيقية واللاتجسد، وتم تحويلها إلى جسد مادي وملموس ومعادل للجسد البشري، الذي يتفاعل معه ويلتحم بواقع الحياة والتفصيلات اليومية المهمشة. وفي هذا السياق، وحسب متابعاتي للشعر السعودي للشعراء وللشاعرات، ألحظ أن سلوى خميس هنا تحقق دورًا كبيرًا في تطوير هذه الصورة وتحريك جامدها، كما أنها تمتاز ـ إذا ما قورنت بغيرها ـ بهذا التعامل النِّدّي مع القرين الذكر دون أن تنقل للقارئ إحساسها بالأثم أو الدونية أو النرجسية.

(1) «الصدفة والحفرة: وعي المغامرة ونفي المفاجأة ـ قراءة في قصيدتي حفرة وصدفة لإبراهيم الحسين». مجلة الدراسات العربية ـ كلية العلوم ـ المنيا العدد الحادي عشر سنة (2005).

الفصل السادس

مرايا الذات ومرايا النص

ارتبطت المرآة باللغة وبالتشكيل النصي. وفي علم النفس الحديث، وخاصة مع لاكان، نظر إلى اللغة من جهة أن وظيفتها ليست التوصيل وإنما إعطاء الذات حيزًا يمكنها أن تتحدث منه[1]. حيث «يؤكد لاكان أن الذات لا تبرز إلى الوجود إلا بعد أن تكتسب الوعي، أي بعد أن تُكوّن مفهومًا عن النفس. ويرى أن هذا يحدث في لحظة خيالية، يدعوها «مرحلة المرآة» ويمكن مجازيًا اعتبارها مفهومًا خياليًا عن النفس لا يتطلب مرآة حقيقية ولا حتى انعكاسًا، وإنما مجرد إشارة إلى صورة لا تنطوي على معرفة بالنفس»[2].

ودراسته عن مرحلة المرآة عند الطفل تكشف «أن الأنا تتكون نتيجة تطابق مع موضوع آخر كلي، أي إسقاط موهوم. . وبذلك لا تكون الأنا عامل قوة بل ضحية توهم بالقوة. . إن علاقة الاستلاب

---

(1) آن جيفرسون، ديفيدروبي، النظرية الأدبية الحديثة تقديم مقارن. ترجمة سمير مسعود (دمشق، منشوارت وزارة الثقافة 1992) ص225.

(2) المصدر السابق 225 ـ 226.

بين النفس وصورتها هي ما يسميه لاكان ميدان المتخيل»[1]. وفي تطبيقات لاكان هذه على الأدب واستثماراتها في النقد الأدبي يتضح أن بنى التكرار المدروسة تفضي إلى الوصول إلى معنى التجربة على نحو استعادي، وفيما يخص النقد الأدبي توضح التحليلات مكانة التخيل ضمن الواقع[2].

وقد ارتبطت المرآة بالمرأة بالدرجة الأولى، وكانت من مستلزماتها الأنثوية الحميمة. لكن المرآة كذلك ارتبطت بالنص الفني والأدبي منذ القديم، منذ أن جعل أفلاطون عمل الفنان يشبه عمل المرآة العاكس للوجود والأشياء. ومن هنا سنلاحظ أن المرآة في علاقتها بالمرأة وجسدها وعلاقتها بنصها الشعري ستصبح ذات طابع مركب ومكثف الدلالات، وخاصة إذا ما تماهت المرأة الشاعرة بنصها، وبادلت وجهها وجسدها المواقع مع جسد القصيدة وعذابات خلقها وتجليات مصيرها أعني مصير القصيدة، ومسيرها نحو التحقق والتفاعل وحلم التغيير للعالم من حولها، أو حينما تواجه الشاعرة من خلال نصها العالم والآخر على نحو يكشف مشكلات الهوية والاستلاب ومأزق التصدع والانشراخ في الرؤية إلى الذات والعالم والآخر وانعكاساتها على مرايا النص.

ويمكن قبل البدء باستعراض عدد من النصوص التي وظفت تيمة المرآة عند لولو بقشان وفاطمة القرني وبديعة كشغري ـ تذكير القارئ بأن ثريا العريض من أكثر الشاعرات توظيفًا لتيمة المرآة. وقد مر أثناء

(1) المصدر السابق 228.

(2) المصدر السابق ص235.

الفصل الرابع التحليل لنص (بدون اسم) الذي وظفت فيه ثريا تيمة القوارير، واستدعت رمز بلقيس والصرح الممرد والماء الذي شكل وجهًا مرآويًا، والذي من خلاله صنعت ماء النص الذي تمرأت فيه ثريا وبنات جنسها في محاولة لمواجهة الذات والآخر ضمن علاقات متأزمة ومشروخة. والمرايا حينئذ في هذه النصوص ليست مجرد أداة أنثوية أثيرة، ولكنها صفحة بل صفحات من نصوص تتوالى تقرأ فيها الشاعرات واقع الوجه / الهوية، واقع الذات والعلاقات مع الوجود. أوليس المفترض بالنص أن يحكي وأن يفسر قصة الوجود الإنساني بعذاباته وأن يروي أحزانه وأحلامه وتطلعاته؟

1 ـ الوجه / النص والمرآة ومواجهة الذاكرة:

في ديوانها الأول المعنون (ثرثرة البوح الصامت) تصفُ لولو بقشان[1] الأضداد إلى جوار بعضها بدءًا من العنوان، حيث تقف ثرثرة البوح مع الصمت في تجاور يقدم نفسه كمفارقة. الضدان: الصمت والبوح الذي يثرثر لا يستقيمان معًا، يتجاوران ولكنها يؤرقان الشاعرة، حيث تنكشف المفارقة عن هذا الانفصام بين وجه الذات ووجه النص ومرآته. ولعل هذا ما يفسر تكرار المفارقة والمفردات ذاتها في عنواني الديوانين التاليين (أبجدية الصمت) و (وجه لم يره أحد)؛ حيث يتم فيهما نوع من الانسحاب من تصادم الأضداد إلى حوار منقب مع الذات في أقبية الصمت وإلى حوارات مطولة مع

---

(1) لولو بقشان من مواليد جدة عملت في الصحافة السعودية والعربية والترجمة، صدر لها ثلاثة دواوين هي (ثرثرة البوح الصامت) و (أبجدية الصمت) و (وجه لم يره أحد)، ينظر البيلوجرافيا عن الشاعرات في آخر الكتاب.

المرايا. ولعل هذا أيضًا ما سيفسر لنا تحول الصمت في عنوان الديوان الثالث إلى (الوجه الذي لم يره أحد) حيث تتم هناك عملية بحث مستقصية في مرايا داخلية عميقة وفي أقبية مظلمة عن الوجه الدفين، الذي لا تفلح المرايا العادية في انتشاله، وأعني بالمرايا العادية النصوص العادية أو القصائد التي جربت الشاعرة كتابتها. وسيبدو ديوانها الأخير أقل صراخًا و (ثرثرة)، وستبدو القصيدة / المرآة أكثر نضجًا في التجربة الفنية للشاعرة، وكأنها عرفت عيوب المرايا المشروخة لديها، فراحت تبحث عما تسميه مفاتيح الأقبية.

لنبدأ مع ديوانها الأول حيث تفتتح قصيدة (وجه يسترد وجهه) بقولها:

«وجه يزحف على خد المرآة المشروخ

يشتعل بالأسئلة.. ينطفئ بالسهاد

وأكاد أطفئ حريق الذاكرة

لولا احتراف أصابع المحاولة..

دروب الرماد

وجه تتوسده تباريح الشجن

أشرعته تنوء تحت خطى الوهن

هذا الطالع في نصل المرآة..

من أين.. ولمن؟»[1].

---

(1) لولو بقشان، ثرثرة البوح الصامت (الرياض، مطابع الشريف ط. الأولى [1410هـ]) ص39.

في هذه القصيدة تبدو المرآة رفيقة الوجه. والوجه إحدى اللوازم التي تحضر حينما تحضر المرآة، وبمعنى أعم ترتبط المرآة بالوجوه أو بالصور إجمالاً ضمن مبدأ الانعكاس المعروف. وأحسب أن القارئ هنا لا يلبث أن يستحضر مبدأ المحاكاة في الفن حينما نذكر مبدأ الانعكاس الأفلاطوني، والذي اعترض عليه وطوره أرسطو، وقامت عليه من بعده أسس التفكير في الإبداع الفني.

هذا يوضح ما الذي يجعلني اقترح على القارئ وهو يتفحص مطلع القصيدة السالف أن لا ينسى أن الورقة هي مرآة أيضًا، والذات تتلامح عليها كوجه يزحف كما يزحف الخط على خد الورقة. وهذا ما سيجعل الأسئلة التي تشتعل مفهومة حينما يتماهى الوجه بالنص، وحينما يشتعل النص بالأسئلة، وينطفئ بالسهاد حينئذ نفهم كيف ترتخي ملامح الوجه أو أصابع المحاولة هاوية في رماد الخيبة، خيبة أن يتماثل النص للخلق على وجه المرآة. هذا هو جزء من حزن الشاعرة التي تحاول أن تنتشل ذاتها إذ تشكل نصاً يقولها، ولذلك ستقوم بعدة نداءات متتالية تتعاقب في المقاطع التي تلي افتتاحية القصيدة تخاطب هذا الوجه المتعب، تقول في المقطع الثالث:

«يا وجه الشفق
تبحر في تقاسيمك
أنسام الفجر وتحترق
يتوسل إليك الخفق أن تأتلق
فتلوذ بقحط شفاهك واحتضار الورق»[1].

---

(1) المصدر السابق ص39 ـ 40.

ومن البدهي أن هذه الذات التي تحاول أن تطفو على مرآة النص هي موج من ذاكرة تلملم حالاً مكسورة كما يحفل الوجه أمام المرآة بتجاعيده وانطفاءاته، تقول في القصيدة ذاتها:

«هذا الوجه على حافة الموج

نزع تلال الملح وانكسر

هذا الوجه..

مارس السباحة تحت سقف الحلق

جدّف في بحار الذاكرة اليابسة

نُيهرب خلف قلاع النظر

وجهك يجوب ساحاتي

يلوح في انكساراتي

يلملم دمعي..

ويخرس آهاتي»[1].

والقصيدة تعلو وتهبط في انكسارات فنية. ولعل الشاعرة كانت تدرك هذا التردد والتلامح على مرايا النص، وكانت تعرف أن المرآة مشروخة منذ البدء فنيًا، ولذلك لا يبنو عنوان القصيدة (وجه يسترد وجهه) مفسرًا لصالح العنفوان والرضا أو كمن يسترد عافيته أو هويته، بل إن روح النص تقتضي مشهد الفنان وهو يلوذ بخيبة ما، ويسترد أصابع المحاولة، ويقبضها إليه. فليس هذا الوجه / النص هو ما

---

(1) المصدر السابق ص42.

أرادته الشاعرة. ولذلك تبدو التوبة في آخر النص مفسرة في هذا السياق حتى وإن ختمت القصيدة بلحظة حب تدعو إلى التوبة عن النزف وتجفف الجروح!!.

إن المواجهة مع المرآة مواجهة مع الآخر مثلما هي مواجهة مع الذات، والنص / القصيدة وثيقة حارسة أو جزء من ذاكرة أشارت منذ قليل إلى يباسها وانكسارها، تقول في القصيدة ذاتها:

«دعنا ندخل الأضداد

نختبئ خلف أناتي..

نشنق نهوض العتمة

ونؤجج سعير الوتر»[1].

هذه المواجهة مع الآخر في مرآة العلاقة تكشف الشروخ، فالمرآة المشروخة التي شغلت الشاعرة بها في هذه القصيدة ستظل ملحة عليها في ديوانها الثاني (أبجدية الصمت)؛ حيث نرى شروخ المرآة متمثلة في متاهات الرؤية إلى الذات والآخر. تقول في قصيدة (أبجدية ما قبل الهطول) في آخر مقطع منها حيث تهطل في بيان مواجهتها للآخر:

«لا أؤمن بأن علينا أن ننصهر

في بوتقة واحدة..

لا أريد أن أفقدني.. في متاهاتك

ولا أطمح أن ترى وجهي في المرآة

(1) المصدر السابق ص42.

كل صباح . .

نحن الأضداد الجميلة

تلتقي . . ولا تلتقي . .»[1]

ها هي الأضداد التي ذكرتها في قصيدتها (وجه يسترد وجهه) تحضر إلى الديون الثاني في هذه القصيدة عن متاهات الرؤية إلى الذات والآخر والوجود، تلك المتاهات التي تكرس خوف الفقد للهوية والوجه. وحينما تخيب محاولات المواجهة أمام الذات وأمام الآخر وأمام النص تنسحب الشاعرة في ديوانها الأخير إلى الأقبية، تبحث فيها عن (وجه لم يره أحد)، وهو عنوان الديوان الأخير، ذلك الوجه الذي يشغل معظم قصائد الديوان أعني مراياه المتراصة. تقول في صفحة الإهداء التي تفتتح بها الديوان:

«إلى الملامح الأولى

لوجه كان هنا . .

وحين فقد أبجدية الحوار

قرر السفر

هذا إهداء

إلى من نسي معالم وجهه

باختياره أو دونه

إلى الوجوه

---

(1) لولو بقشان، أبجدية الصمت (الرياض د. ن 1415هـ / 1995م) ص129 ـ 130.

التي رفض أصحابها
رؤيتها في المرآة
وحين أرادوا أن يروها
مرة واحدة فقط
كسروا لوح الزجاج
وتناثرت ملامح الوجه
المخبأ خلفه
هناك وجه مخبأ
في صندوق
وآخر مخبأ
خلف المرآة
أي الوجوه وجهك؟
ما هو الوجه
الذي لا تود أن يراه أحد
حتى أنت؟
إلى ذلك الوجه المنفي
أهدي كل المطر القادم
عله يغتسل
من السفر الصعب
ويعود

كي تراه وحدك
دون أقنعة»[1].

هكذا يكشف هذا الإهداء التأزم والمأزق في مواجهة المرآة ومواجهة الذات ومواجهة الآخر. كما يكشف أيضًا قدرًا عظيمًا من الوهم أو الادعاء بأن المطر القادم (قصائد الديوان) سيغسل الوجه المنفي، ويجلو ملامحه الحقيقية دون قناع. وتختم هذا الإهداء / الادعاء بقولها:

«هذه لوحات وهمهات
لوجه
استرد وجهه
بعد رحيل طويل»[2].

والقارئ لديوانها الأول وقصيدتها (وجه يسترد وجهه) التي توقفت عندها في الصفحات السالفة لابد سيستحضر القصيدة في هذا الجزء الذي تختم به إهداءها الطويل، فهل في هذا الادعاء / الوهم تنجح الشاعرة في انتشال نصها ووجهها وذاتها وآخرها من خيبة التجربة والمواجهة التي أشرت إليها سالفًا؟ لعل مقارنة ما قالته منذ قليل في إهدائها بأن هذه القصائد (مطر قادم) بما جاء في آخر الإهداء حيث تقول (هذه لوحات وهمهمات) - يكشف البون بين عنفوان كان في ذروته، ولم يلبث، بعد بضعة جمل، أن تطامن في انكسار واضح

(1) لولو بقشان، وجه لم يره أحد (الرياض، مطابع الحميضي 1423هـ / 2002) ص5 ـ 7.

(2) المصدر السابق، ص7.

ليقول إن هذه القصائد ليست سوى همهمات ولوحات. أي ربما وثائق سيرية لهذا الوجه الذي قد ينجح في أن يسترد وجهه بعد رحيل طويل!! ترى هل سينجح الديوان في أن يؤرخ لرحلة الاستعادة؟ تلك رحلة ستتوغل في دهاليز الروح والذاكرة. وكأية محاولة سيرية ستتقهقر إلى الخلف نحو الماضي للقراءة في الذاكرة، وليلاحظ القارئ أن الذاكرة مرآة هي الأخرى. ترى هل ستكون هذه القصائد رحلة استعادة للهوية وللوجه؟ أم ستكون مجرد مواجهة أخرى مع مرآة أخرى، ومجرد عودة إلى الذكريات، عودة رثائية إلى طلل ما؟ أي إلى مرآة مشروخة مجددًا؟ تقول في قصيدة (مفتاح القبو) وهي القصيدة التي تفتتح بها الديوان بعد الإهداء:

«القبو في داخلك

مظلم.. غير مسكون

هو المكان الوحيد

الذي خبأت فيه همهماتك

خبأت فيه صورهم المحترقة

دفتر الدمع الأحمر

انهزاماتك العظيمة

عناوين الريح والشمس

والمطر الذي لم ينزل بعد

وكل ما لم تقله

لحظة سئلت من أنت؟

النزول طواعية إلى القبو
رحلة أولى
باتجاه الينابيع . .
حيث للماء لون محموم
وللهواء طعم التفاح
أيها الليل العنيد
يا صديق الصناديق
المغلقة على نفسها
أو على الآخرين
في كل ركن من عالمنا
اسم لك
لم نقرأه بعد . . »[1]

ها هو التأهب للرحلة / للنزول ومواجهة تاريخ الانهزامات والصور المحترقة، أمام هذه الصناديق التي تخزن مالم تتم مواجهته، وتحبس ما يجب أن يقرأ دون خوف. تقول مخاطبة الليل هذا الصديق الذي رافق الشعراء والعشاق في رومنسياتهم التي تتناسل وقد منحته اسم صديق الصناديق:

«يا صاحب الظلمة الطيبة
هات قمرك الصغير

---

(1) المصدر السابق ص9 ـ 10.

وافتح لنا الباب

فقد حان وقت السفر

عندما يخرج الليل

إلى الطرقات

اتبعوه. .

وحده الليل يعرفني

هو يعرف مسكن القمر

الذي لم يكتمل بعد

ويعرف الخارطة الأولى

للطريق إليّ»[1].

طريق العودة إلى الذات والينابيع الأولى صعب وطويل بلا شك، وذلك هو هم هذه القصائد في مواجهة الأقبية والمرايا والذاكرة، تقول في القصيدة التالية (ذاكرة المرايا):

«المرآة

ليس لها ذاكرة

ما رأته اللحظة

تنساه في ذات اللحظة

هو النسيان

(1) المصدر السابق ص10 ـ 11.

شريعة التعامل

مع الأسطح الزجاجية»[1].

هكذا تفتتح قصيدة (ذاكرة المرايا) مباشرة بعد قصيدتها (مفتاح القبو) التي أشرت منذ قليل إلى أنها نوع من التوثيق السير ذاتي، وهو ما يجعل المواجهة مع الأقبية مواجهة مع مرايا الذاكرة. وها هي الآن تعلن هجاءها للمرايا والأسطح الزجاجية المسطحة التي تعتمد على المحو والنسيان. وهذا التضاد بين المرايا الخارجية المادية وبين مرايا الذات الداخلية ومرايا الذاكرة التي تضطر إلى مواجهتها في رحلة العودة السيرذاتية هو جزء من مراحل هذه الرحلة الصعبة بما تحمله من أعباء وصدمات، تقول على مسافة جمل من المقطع السابق:

«كل المرايا تخون

والزيارة الموعودة بالموت

لن تكون سوى قناعة

بأن الصورة لن تسرقها اللحظة الهاربة

الذكرى...

زيارة مؤودة

هي وجه في المرآة

سرعان ما يختفي،

لا لشيء..

---

(1) المصدر السابق ص13.

إلا لتخلده الذاكرة»[1].

إلى أن تقول في القسم الأخير من القصيدة:

«ضباب،

وقلوب تنادي

كي يكون الخفق صراخًا

لكن المرايا

تأبى ألا تكون لها الكلمة

ما قبل الأخيرة،

الليله فقط..

عرفت بأن المرايا زائفة

لأن الخفق لا ينقش نفسه فيها،

أبينا،

أم أنخنا الخطى المتعبة

باتجاه الينابيع

ذكراك..

لا تعرف القراءة،

وذكراي..

برسم خدمة مؤجلة»[2].

---

(1) المصدر السابق ص14.

(2) المصدر السابق ص15 ـ 16.

وإذا كانت الرحلة الصعبة هي رحلة مواجهة الذات والآخر والعالم ومرايا الذاكرة رحلة عودة لاسترداد وجه يبحث عن هويته ووجهه ـ فلا شك أنها رحلة قد تطول، والبحث قد يستمر في قراءة التضاد والمقارنة. فهل تتمكن الشاعرة من رؤية وجهها وتسترده؟ وهل تتمكن من السيطرة على رحلة تطول وتبقى نتائجها برسم خدمة مؤجلة؟

إن البحث عن الوجه المنفي والضائع في رحلة المرايا التي رأيناها في النصوص السابقة يستمر في تنويعات أخرى على المرايا، فالماء وجه مرآوي قديم، وكثيرًا ما تداوله الشعراء منذ القديم مربوطًا بالنص الشعري وعملية الإبداع، لكن حضوره هنا في سياق الانشغال المرآوي والبحث عن هوية النص الإنساني والفني يستوجب التوقف. سأذكر القارئ بأن القصائد، أو المطر القادم الذي بشرت به الشاعرة في صفحة الإهداء، وأشرت حينها أنه يطامن سريعًا من عنفوانه في انكسار واضح يحضر في قصيدة (الظمأ يبحث عن وجهه)؛ حيث المطر القادم / الماء المنتظر الذي تبثه الشاعرة ما يشبه صلوات استسقاء مطر مهاجر ضائع يبحث عن وجهه. والماء هو أول المرايا قبل أن يصنع الإنسان المرآة. هذا الماء / النص / مازال يبحث عن وجهه. تقول:

«ظل الماء

يبحث عن وجهه..

......

.....

ظل الماء

يكتب للريح تاريخا

يمسحه الغياب

يتسلق بحة الشجر الأبكم

ويعود

بعد أن قرر الجذع

أن ينكره»[1].

إلى أن تقول في آخر القصيدة:

«ظل الماء سرى

ما بين النور والصدى

ظل الماء

ذاب

بين الحرف الأخرس

وفهرس الكتاب

مازال ظل الماء

يبحث عن وجهه

ظل الماء

موج ساقه العطش

(1) المصدر السابق ص67 ـ 68.

إلى حيث تكسرت
كل المرايا
وأعلنت المراكب
العصيان
على السفر»[1].

وظل الماء هنا ليس سوى وجه يتمرأى في مرآة الماء، يتأمل في نص يقرؤه عن نفسه وتاريخه، نص يحاول أن يتسلق بحة الشجر الأبكم، ويحاول كقصيدة جديدة ألا ينكره الجذع. فهل ما زال ثمة شك أو تساؤل عن أن هذا الديوان الذي سمته (وجه لم يره أحد) والذي أخذها الوهم في صفحة الإهداء إلى الزعم بأنه يستحث المخفي ويسترد وجهه ـ هل مازال ثمة شك أن هذا المطر الماء / الوجه المنفي مازال ضائعًا؟ وهاهي القصائد تتوالى ـ كما رأينا ـ تكشف عن معظم تنويعات المرايا المشروخة، وتصرخ أو تصرح بأن الوجه / الذات / النص والهوية كلها ما تزال في مشروع الرحلة للبحث عن وجه ضائع لم يسترد وجهه، ولم يكتشف ملامحه.

ويزيد الفكرة أعلاه وضوحًا أن ألفت نظر القارئ إلى أن الحديث عن هذا الوجه المغمور في رحلة البحث وأن هذا الحديث عن مرايا لولو بقشان مرتبط إلى حد كبير بالسديم والظلمة والصناديق المغلقة، والغرف المظلمة أو الليل الصديق الذي تتلامح في وجوده بعض ملامح الوجه وتنكشف. وذلك مرتبط إلى حد كبير بمسألة الصور

---

(1) المصدر السابق ص69 ـ 70.

والوجوه ومسائل التشكيل الفني التي تنشغل بها الشاعرة من خلال ترميز شعري ذي علاقة بمسألة تحميض الصور. إن عمل الشاعر يشبه إلى حد كبير تحميض الصور في غرفة مظلمة!! فالنص يمكن النظر إليه بوصفة صورة خارجه للتو من معمل التحميض، تلك الصور التي ليست سوى انعكاسات لمرايا الأقبية المظلمة التي أنبأت الشاعرة قارئها منذ البداية بمفاتيحها في أول قصيدة، والتي راحت طوال قصائد الديوان تحاول فك صناديقها وتحميض صور عالقة في مرايا الذاكرة، حتى جاءت في آخر قصيدة (وجوه على المشجب) تكشف عن عملية التحميض. تقول في أول القصيدة:

«حجرة سوداء

لن تفتح

أبوابها للصبح

على رف بعيد

قارورة دمع أصفر

وقارورة دم تخثر»[1].

إلى أن تقول:

«في تلك الحجرة

يمنع النور

من الدخول

---

(1) المصدر السابق ص87.

لأنه إن أدخل رأسه

أجهضت الألوان نفسها

وبقيت الصور

بلا ملامح. . . .»[1]

إلى أن تقول:

«هناك

تحمل الوجوه

ملامحها الأولى

وتعلن الأشياء

عن نفسها بوضوح أكبر

الصناديق المغلقة

لم توصد على بياض

فقد أخفيت فيها

صور التقطت

لجراح لم تندمل

ووجوه أقمار»[2].

إلى أن تقول في آخر مقطع:

«صندوق أسود

---

(1) المصدر السابق ص88.

(2) المصدر السابق ص89.

في حجرة مظلمة
حيث الوجوه
معلقة
بين أحواض
الدمع والدم
هذه هي بقايا
الحكايا القديمة
وكل ما رفضه العالم
من أصوات
وصور»[1].

هذه الوقفة أمام الغرفة المظلمة وأمام الصور بنية التحميض والإظهار، هذه الوقفة المضمخة بنغمة بكائية رثائية واضحة تذكرني وبقوة بـ(الغرفة المضيئة) لرولان بارت الذي كتب فيه، وهو يتأمل صورة أمه، عن مواجهته لفقد أمه ولأحزانه ولمسائل تتعلق بالكتابة والإبداع في لحظات مواجهة صعبة مع الذات والذاكرة، تلك الصورة والمشهدية التي طورها دريدا في معرض حديثه الفلسفي الرثائي لبارت، واشتغل عليها كاشفًا عن مصطلحات الصورة الفوتوغرافية عند بارت وتوظيفه لها بمحاذاة النص الإنساني والكتابي، وخاصة ما أسماه الصورة التوحيدية[2].

---

(1) المصدر السابق ص90.

(2) ينظر جاك دريدا، الكتابة والاختلاف ترجمه كاظم جهاد (الدار البيضاء، دار توبقال. ط الأولى سنة 1988م) الفصل المعنون ميتات رولان بارت من =

2 ـ خداع المرايا:

القصيدة مرآة، ليس من جهة أن الشعر وثيقة وشبه عاكس لسيرة الشاعر وشخصيته وكينونته، ولكن من حيث هي وسيلة لإبراز الذات في تخارج أو إخراج الذات من كينونتها الداخلية وتجسدها على الورق. وإخراج الداخلي غير المرئي وجعله بصريًا نوع من خلق أفق لما لم يكن طليقًا في اللافق واللاتناهي. الكتابة شخصنة وتجسيد للرؤى والأفكار ولدمى الذات ولما لا يقبض عليه إلا باللغة والكتابة، فما الحبر سوى زئبق نرشه على الورق، لتظهر المرآة من فوقه مصقولة جلية تبرز شخصنا الداخلي، الذي يتوق لفضاء البصر والورق. فالإبداع في القصيدة يحولها إلى مرآة يتأمل فيها الشاعر ذاته ويتحول إلى موضوع، إنها الماء الخاص، المرآة الأولى القديمة، وبوح النفس إذ تتجلى وتتراءى. إنها الرؤية والرؤيا معًا إذ تلوح في فضاء الروح والفكر فيسكبها الشاعر وينعكس معها وبها وفيها.

= ص 213 ـ 247، وينظر كذلك تودوروف، نقد النقد ترجمة سامي سويدان (بيروت منشورات مركز الإنماء القومي ط. الأولى سنة 1986م) ص69 ـ 71.

وعلى أيه حال العلاقة بين الصورة والمرآة وثيقة جداً، ولا أعني الصورة المادية المنعكسة على المرآة، وإنما أيضًا الصورة الفوتوغرافية، والصورة الشعرية أيضًا؛ يقول رولان بارت في مقابلة معه بعنوان (الجسد أيضًا وأيضًا): «في المجتمع التقليدي أن يعيد المرء إنتاج جسده عبر الرسم مثلاً أو والتصوير كان غاية في الكلفة . . . يجب التفكير أن الإنسانية على امتداد تاريخ طويل وأن مليارات من البشر عاشوا دون أن يروا أجسادهم ممثلة في رسوم. يبدو لنا أن هذا الأمر وكأنه غير قابل للتصديق اليوم، ولكن يجب أن نتذكر أن المرآة ذاتها كانت متاعًا غاليًا جدًا بل فاخرًا؛ اليوم وبحلول الصورة الفوتوغرافية، فإن إعادة الإنتاج اللامتناهية للدمية الممثلة قد بدلت كل تصورنا الجماعي عن جسدنا، وأدخلت بالأخص إلى علاقتنا بجسدنا وبجسد الآخر نرجسية ما وإيروسية بالتالي». ينظر مجلة العرب والفكر العالمي عدد 7 سنة 1989م.

إن التحام النص بالإنسان عند فاطمة القرني[1] واضح لاتخطؤه العين، والتفكير الرومنسي الذي طالما جعل انبثاق الفن من الداخل ضوءًا أو مصباحًا أو نورًا أو حقيقة شبه كامله بالنسبة إلى الشاعر على الأقل ـ ملائم تمامًا للخلفيات التي تنطلق منها فاطمة القرني في صنع النص؛ حيث مرحلة الخلق هي مرحلة مرآة تعي فيها الذات نفسها كموضوع وتعي ذاتها كذات خالقة فاعلة. ومع المرأة الشاعرة سنلمح البعد الأنثوي الذي سيربط المسألة برمتها بقضايا الجسد الأنثوي الحميم، الرحم والحمل والولادة وعناء المخاض ولهفة استقبال الجنين. وهذه الولادة ليست انسلاخًا، ولكنها امتداد للذات وللكينونة التي تجد فيها المرأة نفسها، وتتمرأى فيها هوية وحلمًا واستمرارًا. إن هذه الولادة والتضاعف، الذي لا يخفى على القارئ شبهه الكبير بالتضاعف المرآوي يشكل هاجسًا نلمحه في قصيدة (خداج) لفاطمة القرني؛ حيث يبدو النص الخديج أشبه بالمرآة المشروخة المشوهة، هذا النقص والتشوه الذي ينذر بالموت والاضمحلال، ويوقف الهوية (هوية النص) على مفترق الموت، الذي تكون الشاعرة أول من يحكم به على الوليد المشوّه. تقول فاطمة القرني:

«وإذ تأتين

تحتلين كل مواطن الإحساس في كوني

---

(1) فاطمة القرني من مواليد عسير سنة 1964م بدأت كتابة الشعر وهي في المرحلة الإعدادية ونشرت في أواخر المرحلة الثانوية في الصحف والمجلات تحت اسم مستعار هو (وفاء السعودية) ثم أفصحت عن اسمها، ونشرت نتاجها الشعري والنثري في زاوية في مجلة اليمامة السعودية بعنوان (إذا قلت ما بي). لم تصدر بعد أي ديوان، وإن كانت غزيرة الإنتاج، ينظر الببلوجرافيا عن الشاعرات آخر الكتاب.

وترقص ليلتي محمومة اللون

ولا يدرون. .

كيف يزلزل الميلاد

ليل الشاعر المفتون

وكيف يحيله في آنه المسلوب

ذاك الآسر المسجون

ذاك العاقل المجنون

وآه منك إذ تأتين!»[1]

هذا العنف المتبادل بين تخلق القصيدة وحكم الشاعرة عليها تعلق هي عليه بقولها في مقطع نثري تقول فيه:

«تتداعى الأشطر تنهل المعاني تسعى كل كلمة متشبثة بذيل سابقتها لاهثة على السطر قبل أن تسحقها قبضة الهلاك وقوانين العدم. . . كثير من القصائد ينحصر في عدة أشطر، كثير من المعاني نشعر أنه يتحجم بعبارة واحدة لا يحتمل إضافة، إما لأنه كذلك فعلاً. . أو لأننا نعجز عن أن نضيف شيئًا إليه:

مساء حاتمي اللون يا حبري

مساء الموت في حرفين

في سطرين

قد ضلا عن السطر

---

(1) مجلة اليمامة عدد 1243 الأربعاء 19 شعبان 1413هـ ص41.

مساء السطوة الحيرى
تحاصرني. . تكبلني
لترسم في المدى وجهي بلا زيف بلاستر
وتغصب عالمي المخبوء في صدري
وتنثرني بلا استئذان
في بيت من الشعر»[1].

أن تتحول القصيدة إلى مرآة فاضحة وإلى وثيقة تحاكم فذلك ما يمكن أن يروع الشاعرة، خاصة أن وجه المرآة مشوه والوثيقة غير أمينة، فلم لا تتم المواجهة مع وجه المرآة / وجه النص الخديج الذي سيساق إلى حتفه؟ تعلق بعد ذلك مباشرة بمقطع نثري شارح:

«أجل ربما لا تقتصر القصيدة على تلك الشحنة الأولى لأنها لا تحتمل الإضافة بل لأننا نتهيب تلك الإضافة أو ذلك النمو المتكامل، نخافه لأنه يرسمنا بكل دقائق ملامحنا الخاصة جدًاوالصادقة جدًا، ونحن نشيخ عن تلك القصيدة المرآة ليس لقبح نراه في قسماتنا ـ وإن كان بيننا من قسماته كذلك فعلاً ـ ولكن لأننا على ثقة بأن الاحتفال بالمولود الجديد ـ فيما لو ولد كامل النمو سليم الأعضاء ـ سيقتصر على قليل جدًا من المحتفين، وربما على مبتهج واحد هو ذاتنا المخذولة، هذا إذا لم تعتذر عن الحضور هي الأخرى عجزًا وهزيمة، إذ ما فائدة أن «نتكوّن» وحدنا ونغني وحدنا ونموت ـ أيضًا وحدنا!!»[2]

(1) المصدر السابق الصفحة نفسها.
(2) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

هذا النص المرآة ـ كما قالت ـ نص خداج، مرآة مشروخة مشوهة تحاكم من قبل الشاعرة نفسها قبل الآخرين. ولا شك أن شاعرة مثل فاطمة القرني تستحق دارسة تكشف عن طبيعة التحكيك والتجويد الذي تسرف أحيانًا فيه بنزعة رومنسية عالية، دراسة تكشف عن الجانب الموسيقي والعروضي في قصائدها الغزيرة التي يمكن أن تشكل ديوانًا ضخمًا، هذه الغزارة تنفي نزعة قتل النص بهوس الكمال، لكنها لا تنفي هيمنة الشاعرة وتسلطها الذي تبادل به عنف حضور الشعر بعنف مضاد.

هذا العنف المضاد في مواجهة بحر الشعر ومرآته الكاشفة تجعل الشاعرة أحيانًا في وهم مواجهة النص / المرآة تنشطر، فتبدأ حالة فصام غريبة تقاتل فيها إحداهما الأخرى، حيث تتصارع الذات التي تعي نفسها كموضوع مع الذات التي تعي نفسها كذات فاعلة خالقة للنص ومنتجة له، هاتان الذاتان تتصارعان في صور شتى من بينها هذا التضاعف على مرآة نص (استشارة).

إن وجه البحر (البحر الشعري خاصة) الملتبس بوجه القصيدة / المرآة وجهان عاكسان لمادية نص ما مشوه (خداج)، ولكنهما أيضًا بوصفهما وجهان عاكسان فهما رمز انشطار؛ ففي الوقت الذي تعكس فيه المرآة الجسد الماثل أمامها فهي تضاعفه، والقصيدة المرآة تضاعف الذات وتكثرها، ومن هنا فهي أيضًا تعيد إنتاج الذات إنتاجًا لا ترضى عنه الشاعرة فتتحول إلى رمز انشطار وتشتت. والشاعرة إذ توظف هذا الرمز تحيل إلى قلقها وانشطارها وتوزع هذه الذات وتفتتها في مواجهة نصها والآخر والعالم المحيط، أي تشير إلى انشطارها كقصيدة وتشظيها كصوت!! تقول في قصيدة (استشارة):

«أطلقت خيل الأسئلة

إثرى ورحت تراقبين

وأنا

أنا الميدان

صاحبت المتاهة والقرار

وشربت ترياق السكينة

من ينابيع الدوار

من قبل هذا الهذي

أيتها الخلية

من زمان الغابرين»[1].

إلى أن تقول:

«من يومها

أنا ثورة لا تستكين

ضدي. . . !

أجل ضدي

وأقصى أمنياتي في امتداد البحر

سطوته

تبلغني هدى القاع السحيق

تحنو

---

(1) مجلة اليمامة العدد 1321 الأربعاء ربيع الثاني 1415هـ ص63.

فتمحو كل أسراري

وتسلب خبرة الماضي الدفين

وتفر بي

للشاطىء الموعود

نشأة غربة أخرى

تردد من أنا

مذهولة جذلى

فقدت الذاكرة!!

ناديتني

«يا تاجرة»

لم تخطئي

إني أصدّر غربتي

للآخرين

هذي يدي

أتقايضين؟»[1]

ها هو نوع آخر من المواجهة بحثًا عن وجه دفين، لا في الأقبية، كما رأينا عند لولو بقشان، ولكن في قاع البحر السحيق سواء أكان هذا الترميز للبحر الشعري أم لبحر الذكريات، الذي رأينا أيضًا لولو بقشان قبل قليل تكاشفه كمرآة لا تراوغ ولا تخون. إن هذا البحث

(1) المصدر السابق الصفحة نفسها.

المحموم عن الذات والهوية في سياق ما لا يمكن تجاهله (الذاكرة) تتجاذبه لحظة منفصمة: واحدة تريد الإثبات وأخرى تريد المحو. وتتقاسم اللحظة رغبة المواجهة للحقيقة والخروج من المرآة المشروخة ورغبة الهرب بالنسيان والمحو. والقصيدة، من وراء ذلك، تعكس شروخ اللحظة وتجلو مآزقها.

3 ـ أكبر المرايا / صنو البصيرة والأفول:

ثمة رموز مرآوية يمكن للقارىء أن يلاحظها: فالماء مرآة ببحاره وأنهاره ووجه سرابه، وحدقة الآخر مرآة عميقة وخطيرة على الرغم من صغرها، كما أن البصيرة وكوامن الرؤية والنبؤة مرآة قصية خفية، والحلم كذلك يمكن أن يعد وجهًا مرآويًا يعكس الرغبات والتطلعات والنبؤات، والقمر مرآة كونية مستديرة وهو أكبر المرايا وأخطرها؛ كونه منذورًا للأفول والتحول وكونه، في الوقت نفسه، رمز الاستبصار في الظلمة. ولعله بسبب هذه الالتباسات كان رفيق الشعراء وصديق لحظات الخلق والقلق الوجودي.

في ديوان (مسرى الروح والزمن) لبديعة كشغري[1] نلحظ هذا الهاجس لهذا المسرى نحو التحول والأفول بدءًا من عنوان الديوان الذي يجعل الروح والزمن يسريان. والمسرى في الأصل حركة السير في الليل، فهل الروح والزمن أقمار داخلية منذورة للتحول تسري في

(1) بديعة كشغري من مواليد الطائف تعمل كمحررة بقسم النشر في شركة أرامكو ـ أصدرت عددًا من الدواوين: (الرمل إذا أزهر) و(شيء من طقوسي) و(على شاطىء من دمانا) و(إيقاعات امرأة شرقية) ينظر الببلوجرافيا عن الشاعرات آخر الكتاب.

كيان الشاعرة؟ ذلك ما يمكن أن يلحظه القارىء وهو يقرأ الديوان، خاصة وهو يقرأ قصيدة (حديث القمر)؛ حيث يتبدى هذا القلق، وتظهر أحزان الروح وتطفح أسئلة حول الوجود والآخر والذات والهوية والصيرورة. تقول في مطلع هذه القصيدة:

«القمر الآن يفاجئني

يطل على شرفاتي

يسألني أن أتلمس في العتمة وجهه

أن أتفيأ ظلاً من أفق يمتد ببرزخ عمري

أو أنسج في فضته

شيئًا من أشلاء شتاتي»[1].

من يفاجئ من؟ مرآة القمر إذ تبزغ في العتمة؟ أم وعي الشاعرة الذي يفاجئها ويدعوها للتماثل مع شتات فضته المتبعثرة في الأفق، فتتماهى وتتحد به، لتصير فضته أشلاء شتاتها؟ أهي الآن تتلمس شتاتها لتنسج نصها من فضته المرآوية أم هي تتلمس وجهه / وجهها في عتمة الروح؟ ذلك المطلع المراوغ ينكشف سريعًا في المقطع التالي حيث تقول:

«أحاور قمرًا يتبدى خلف مرايا التكوين

يوغل نظري في دورته الحافلة

بسر من ذاتي

---

(1) بديعة كشغري، مسرى الروح والزمن (بيروت، دار الكنوز الأدبية ط. الأولى 1997م) ص100.

توغل أحزان الروح
بكثبان تزحف للمجهول
....
أدخل في أروقة التشريع الآخر
حمى الليل تدق برأسي ناقوسًا
ينقر مرآتي.....
لأسافر في حقب... أعوام
من سيرة ذاكرة أولى..
لاندركها إلا فصلاً يأتي ليزول
هو الزمن المتقلب في زحف رؤاه
فيما يأخذه من حبر دمانا
فيما يمضغه من عشب خطانا..
أوما نغدقه إياه:
تجعيدة حرف
أو قافية
لنعود فنلمسها....
في وجه الريح طعامًا
وركامًا»[1].

بين هاجس التحول والأفول وهاجس نسج الشتات يبدأ الحوار، وتبزغ مرايا التكوين، تكوين النص ونسجه من شتات هذه الدورة الحافلة بالتحولات والموغلة في أحزان الروح والزاحفة إلى

(1) المصدر السابق ص101 ـ 102.

المجهول. ويبدأ مع الحوار التدوين، ومثلما رأينا مع لولو بقشان وفاطمة القرني أن مواجهة مرايا الذات ومرايا النص تتمخض عما يشبه السباحة في الذاكرة والتقهقر لمراجعة الجراح ولحظات العمر الهاربة فيما يشبه التوثيق السيرذاتي ـ ها هي أيضًا بديعة كشغري تترك الناقوس ينقر مرآتها، لتسافر في أعماق الأعوام من سيرة ذاكرة أولى، تلك السيرة المتحولة الآفلة، صنو الزمن المتقلب الزاحف المتمرغ في دماء تتحول إلى حبر التوثيق وإلى تجعيدة حرف أو قافية تحاول الشاعرة أن تلمسها. أليس هذا الوجه الذي تحاول أن تلمسه كقمر داخلي هو الوجه نفسه الذي بزغ على الشرفات فجأة في أول القصيدة، وراح يسألها أن تلمس وجهه، وها هو شتات فضته اللامع في الأفق الذي تذروه الريح طعامًا يتراكم في مرآة القصيدة المتكسرة، والتي تختمها الشاعرة بحلم أن تشتق لغة أخرى ترضي حلمها الإنساني والفني، تقول في خاتمة القصيدة:

«دعني أصهل.. وأصلي ياقمري...
اتهجد في صومعة الليل المخبوء بروحي
أشتقّ لنفسي لغة تهمي
بتراتيل
الفردوس الآتي..»[1]

وبهذا المقطع تختم الشاعرة قصيدتها (حديث القمر) وكأنها لم تكن (حديث القمر) وإنما حديث القصيدة!!

---

(1) المصدر السابق ص104.

الخاتمة

المواجهة والتخفيات والعبور

المكان ليس مفهومًا مفرغًا، فهو مشحون ومبطن بالزمان ومتعلقاته وبالثقافة والعادات والتقاليد، سواء أكان المقصود بالمكان المعنى العام (الأرض والوطن) أم المكان بالمعنى الخاص (البيت والغرفة والمأوى) أم المكان (مجازًا) الجسد الذي هو بيت الذات ومأواها. والمكان بذلك رمز للإيواء ولكنه رمز للحصار، وهو نفسه محاصر ومحاط أيضًا، إنه الآسر والمأسور في الوقت نفسه ومن هنا يبدأ الحلم.

حلم الفنان والشاعر أن يفك الأسر ويمنح المكان ما يليق به، سواء أكان مكان الذات (الجسد) أم المكان (الأرض والوطن)، أم القصيدة التي هي مكان لتجليات الاثنين معًا ولتجليات الروح والفكر التي تحتشد بهما الذات.

عند هذا البرزخ يلتقي العام والخاص ويمتزجان أحيانًا في النصوص فلا نكاد نفرق بين صوت الذات وصوت الأرض، بين همّ الفرد وهمّ المجموع. وحيث إن المرأة في هذا المجموع تمثل نموذجًا مضاعفًا لاستلاب الحق وتعاني في كثير من المواقع من

أشكال العنف والضيم، فإنها لا شك كانت ستنحاز لقضيتها: قضية أن ترفع صوتها وتطالب بحق أن تقول ما تحس به وما ترزح تحته من حصار ومحاولة إسكات وإخضاع في ظل مجتمعات لا يعجبها أن تسمع صوتًا يواجه بطريركيتها بالأخطاء والمظالم والتجاوزات، صوتًا يناهض عمليات الوأد المستمرة من أعماق التاريخ.

لذلك سمع القارئ مع نصوص فوزية أبو خالد مفردات مثل: العنق الصاعد المشرئب الرافض للشنق. وسمع خديجة العمري وهي تصرخ فيمن ربوا النقائص هيبة، وراحت تقتص ممن انتقص من النساء. ورأى غيداء تصرخ ضد استلاب المرأة واستمرار إغوائها بالتركيز على غيها وجسدها وتشييئها وتحويلها قسرًا من بدواتها إلى فجور المدينة وتهتكها. ورأى ثريا العريض ترفع صوت اعتراضها على استمرار هذا التشييء وعلى بقاء المرأة مجرد موضوع لعشق الرجل ونزواته وتسلطه، ترفض بقاءها مجرد موضوع منفعل لا فاعل ولا متحرك. ورأى أشجان هندي (تتباسط والجرح) تفتحه وتوغل فيه، وتهجو التاريخ الذي تعفن، ولم يعد يحمل السكاكر للأعياد. حلم المرأة إذًا يتسع؛ يبدأ منها نعم، لكنه يتسع ليحمل همّ الطفل (المستقبل) والأرض وصناعة التاريخ.

الرفض والغضب وإعلان الاعتراض على كل أشكال الاستلاب والحصار وطمس الهوية أو تشويهها قاسم مشترك واضح وملحّ. وقد رافقته مفردات مصاحبة مثل: الخروج، والسؤال، والعري، وكسر طوق الحصار، والخروج من الرداء الأبوي (خلعت ثوب الغجر، رداؤك الأبوي يخنقني، تحرير الزجاجة)، وظهرت مفردات الغار

والكهف ومتعلقاته: كالنوم، والعنكبوت، والغبار، ومساءلة الذاكرة، والزمن والتاريخ. هذه المفردات المتعلقة بالغار ظهرت ملتهبة مع خديجة العمري ثم اشتعلت كالنار وتواترت في عدد من النصوص كنصوص أشجان هندي التي راحت تواجه الصمت بمزيد من العري الصادم: عري القول وعري القصيدة السافرة التي لا تهادن ولا تلاطف.

والعري كمفرده طاغية في نصوص معظم الشاعرات تأتي في سياق الحديث عن جسد القصيدة أو جسد القول الذي يمكن النظر إليه كمعادل للواقع والحقيقة المادية الماثلة. إن مفردة العري كانت تتلمس طريقها سعيًا إلى الوصول إلى تعرية الواقع والوقائع على نحو كاشف وأحيانًا صادم.

كل تلك المفردات: الرفض والغضب ومناوأة الصمت والنوم والغبار والكهف والعنكبوت والعفن والأقبية والأقنعة والشعارات (حتى لو كانت الشعارات مجرد دوال وأسماء) كل ذلك يعكس موقفًا سلوكيًا على مستوى الممارسة الفردية، وجماليًا على مستوى الممارسة الفردية الفنية النصية، فالإحساس بالضيق من المكان / الأرض والمكان / الجسد والمكان / القصيدة تتحاشاه الشاعرة بتوسيع القصيدة ومدّ أفقها لتناوئ الاختناق والحصار. التعويض برحابة القول وإمكاناته الحيوية الرحبة عن الحصار والاستلاب يظهر جليًا في ذلك الموقف السلوكي والفني المختار. ولعل هذا ما يفسر اللغة الثائرة الجامحة التي تغلي في عروق القصيدة، تلك القصيدة التي صارت كطوافة تعوم عليها الشاعرة في مواجهة الهيمنات بكل أشكالها، ومنها

بالطبع هيمنة النموذج التقليدي السائد عن صورة المرأة من جهة، ومن جهة ثانية الصورة المثالية أو التقليدية للقصيدة أيضًا.

هذا النوع من الهيمنة حول الرؤية إلى القصيدة لاح أحيانًا في تضاعيف بعض القصائد وعكس وعيًا وقلقًا فنيًا وجماليًا إزاء النموذج، رأيناه في مقاطع لفاطمة القرني ولطيفة قاري خاصة، وعلى نحو أقل وضوحاً عند بديعة كشغري. ولقد رأينا القلق والصراع إزاء التسمية (هوية الذات وهوية الجسد / النص) وإزاء النموذج الفني واكتماله حسب المواصفات الفنية التي هي منتج ذكوري في الأساس ـ رأينا ذلك القلق والصراع قويًا في نصوص لطيفة قاري التي كان موقفها مترددًا يراوح في مكانه إزاء التصور السائد للقصيدة وللهوية. وهو موقف جعلها تتبتل برومنسية إزاء صورة الطفلة وتلك الروح التي تجئ وتلهم القصيدة فتفرض حضورها وهيمنتها،ذلك البعد الملائكي وذلك الحضور الذي ربما لم تنتبه جيدًا لطيفة لبعده البطريركي، ولم تتبينه بوضوح ولذلك راوح نصها بين التقليد والرومنسية وبين المغامرة على استحياء للكسر وخلع (العناوين المبهمة)، على حين صارعت ذلك سلوى خميس في نصها، واتخذت موقفًا نديًا من قرينها، واتخذت لها موقفًا جماليًا واضحًا إزاءه وأعلنت يقينها إزاء ما أسمته الشاعرية التي توصد اليوم بالوجع وبسر يتفشى!!

لكن الخروج من الحصار بطوافة القصيدة لم يكن تحررًا، كان نوعًا من حصار آخر جديد كانت الشاعرة تدفع ثمنه، وكانت ملامحه تظهر في عدد من مفردات التشظي والانتظار والصراع، تلك المفردات التي أشرت إليها أعلاه، والتي كانت تعكس خبرة شعورية

وجمالية مفتتّة أحيانًا ومليئة بالفجوات والمتناقضات التي ترصدها الشاعرة نفسها، وتعيها، وتحاول فهمها أو تفسيرها في مواجهتها لذاكرتها ولنصها. ولقد رأينا مثل هذه التشظيات والنكوص والتناقضات الحيوية في معظم النصوص، وخاصة في نصوص لولو بقشان وبديعة كشغري؛ حيث التبدد في سراديب الذات والذاكرة والسباحة قهقرى لانتشال معنى حقيقي ودون قناع للذات وللآخر وللوجود.

هذا النكوص وهذه المواجهة ساقتا إلى هيمنة تيمة أخرى هي الاغتراب. والاغتراب ـ لا شك ـ سمة ظاهرة في معظم الشعر الحديث عربيه وأجنبيه، شواعر وشعراء، ولكني أراه حاضرًا وبقوة وبإلحاح في معظم النماذج المدروسة. ولعل الفصل الذي خصصته لتيمة الكهف وتنويعاتها يبرز هذا الاغتراب والصدمة والشعور بهذا الانفصام القسري والقهري عن عالم الأحلام والتوقعات، لا سيما أن صوت المرأة الشاعرة هنا حينما بدأ يشتد ويمتد لم يلاق مناخه الاجتماعي والثقافي ولا حتى الجمالي الحاضن والمشجع إلا في حالات استثنائية وفردية أو نخبوية. ولعل هذا ما يفسر ردة الفعل على ذلك بالانزواء، انزواء بعض الأصوات التي كانت واعدة بالكثير والجميل والمتجاوز مثل: صوت خديجة العمري وغيداء المنفى.

هذه النقطة الأخيرة: الاغتراب والانزواء ستسوقني للإشارة إلى مفردات الصمت والسكون، وهي لا شك تمثل الوجه السلبي للمواجهة. ولكن إذا نظرنا إلى النصوص الشعرية التي كانت تناوئ الصمت رأينا فيها هجاء للمهادنة ولاستمراء الكتابة المسايرة للنماذج السائدة والفكر الثابت المتحجر. إنها عبر ذلك تحمل نقدًا يدفع هذا

الواقع للتحول وتحرض على التغيير. وهنا أقول إن بعضًا من النصوص الشعرية لشاعرات لم أتعرض لهن بالدراسة يكرس عددًا من القيم الثقافية والاجتماعية والشعرية البائدة، وبعضها يكرس بوعي أو دون وعي مفردات ومعطيات مهينة للذات الأنثوية. وربما في بحث لاحق أكشف في هذا الجانب المقابل عن قبيحات النصوص المشار إليها ومشكلات انتسابها الشعري ومآزق خطابها بوصفها كانت تمثل نوعًا من الحصار والاستلاب الذي كان على الشواعر المدروسة نصوصهن مواجهته ومصارعة نموذجه.

تلك كانت بعض ملامح المواجهات الشرسة التي كشفت عنها فصول الكتاب من خلال النماذج المدروسة التي أخذت تشكلاتها الفنية مسارب مختلفة للظهور وأنماطًا متنوعة للمواجهة، ويمكن التوقف للحديث عن شخصية تلك المواجهات وأنماطها ومناورات التخفيات والبدائل والأقنعة كما عكستها النصوص.

قد لا يكون التخفي سلبيًا دائمًا، خاصة حينما تواجه المرأة الشاعرة مجتمعًا مناهضًا يعتبر صوت المرأة الشعري المعبر عن كيانها ولواعج إحساسها أمرًا مخلاً بالموروث والعادات. لذا كما ساعد التخفي وراء الاسم المستعار المرأة الشاعرة للاحتماء من المواجهة المباشرة ساعدها أيضًا فنيًا لتسريب الذات بهدوء دون ضواغط التهديد والصراع، ودون ضواغط الرقيب والمساءلة الصريحة. ولقد كانت غيداء خير نموذج لهذه الخبرة مع الاسم المستعار وخير نموذج لهذه الذات الأنثوية التي راحت تبوح بجرأة، وتصرخ براحة واضحة. والقارئ يشعر بروح شعر طليقة وجميلة وحرة إلى حد كبير وذلك في نصوصها الأولى التي نشرت تحت الاسم المستعار، ولكن في مرحلة

لاحقة، وبعد توقف طويل وحين انكشف الاسم وظهرت الشخصية الصريحة، لا يشعر القارئ بتلك الروح الجامحة، ويرى بدلاً منها ذاتًا مكبلة بمعطيات ما تفرضه الأسماء ضمن تراتبية العلاقات الأسرية والمجتمعية وهيمنة خطابها السائد.

نمط التخفي الذي اختارته غيداء ومن خلاله سمحت لروح شعرية حرة وأنثوية جامحة أن تبدع مختلف عن نمط آخر من المواجهة اختارته أشجان؛ فهو نمط تخفٍ من نوع آخر يخفي الأنثى ولا يقولها مباشرة، ولكنه يسربها رويدًا رويدًا أثناء النص. وأشجان لم تضطر إلى البوح بما لديها كأنثى شاعرة بالاختباء وراء اسم مستعار، بل كتبت باسمها الصريح، ولم تفتعل أية ضجة حول لغة المرأة أو نصها أو جسدها ـ كما هي عادة بعض الكاتبات حينما يثرن هالات وغبارًا كثيفًا حولهن كنساء ـ لكنها سربت ذاتها الأنثوية الجميلة عبر براعة المجاز والصورة. عبرهما مررت أشجان ذاتها الأنثوية، وعبر العناية الواضحة ببناء القصيدة. لقد حرصت أشجان على هندسة القصيدة وبنائها المحكم بحيث ينشغل القارئ بتفاصيل البوح وتفاصيل البناء معًا. وهي بذلك تمرر عبر النص الذات الأنثوية المبدعة دون طنطنات ودون صراخ أو أنين، تمررها بالعمل كله وبمجمل هندسته وصوره.

أما فوزية أبو خالد فقد اختارت في تعاملها مع خطاب العنف والاستلاب المظاهرة والمواجهة. فوزية اختارت أقصر الطرق: يافطة المظاهرة ورصاصة الكلمة. وجدل فوزية لم يكن منحصرًا بهمّ المرأة فحسب؛ إذ في العمق تلتقي القواسم المشتركة لظلم النساء وقمعهن

مع ظلم الشعوب وقمعهم؛ لذلك كانت ضفيرة فوزية مفتولة بالهمين معًا. وقد مررت ذاتها الأنثوية الفدائية الشرسة، وقالت من خلالها لاءاتها الكثيرة. مررت تلك الذات القوية لأنثى فخورة بأنوثة خصبة ولود تمنح الاستمرار وروح المقاومة، وتتحد بالأرض والوطن. والقارئ لشعر فوزية لن يجد صورة الذات الأنثوية التقليدية الناعمة والمستضعفة والمسالمة؛ ففوزية تنزع هذه الصورة عن الذات الأنثوية، وتكشط هذه القشرة لتقول من خلال صور الأنوثة البديلة التي تطرحها في نصوصها إن الأنوثة أعمق وأبعد عن تلك الصورة التقليدية، وإنها هناك تحديدًا في العمق تلتحق بملحمة الحياة الحقيقية، حيث الحق والحرية والجمال والكرامة لا غنى عنها لاستمرار الحياة. ولعله من هنا رأينا احتفاء فوزية بصور للمرأة قلما كانت تحت الضوء، صور الأم والفلاحة وعاملة الرحى إلخ، صور نساء يدفعن الحياة للاستمرار بقوة ذاتٍ فردية وغير أنانية، وفي الوقت نفسه ذات شامخة لا تحس بالدونية ولا تقبل بالضيم.

أما خديجة العمري فتشبه فوزية من حيث اختيار المواجهة دون مواربة. نعم لم تختر الدخول من باب القضايا الاجتماعية والسياسية والقضايا القومية متعمدة، ولكن هذا الهم طاغ وحاضر بقوة في روح النص لديها، الواقع يفرض نفسه، وهي كروح حرة اختارت تسمية الأشياء بأسمائها. لم تستتر وراء اسم مستعار، ولم تسرب الذات بهدوء من وراء ضباب المجازات الكثيف والصور، ولم تدمج الذات الأنثوية كقضية مستلحقة بالقضية القومية. . خديجة اختارت مواجهة صريحة وكاشفة للسوءات اجتماعيًا وتسمية للأشياء بأسمائها. كان البعد الثوري الذي يغلف شعر فوزية قوميًا وسياسيًا هو نفسه الذي

يدفع شعر خديجة للتوقد، ولكن على محوره الاجتماعي والثقافي بالدرجة الأولى. شعر خديجة يعكس امرأة مسكونة بهمّ التغيير : تغيير البائد والمتخلف في الخطاب الاجتماعي والثقافي السائد، وخاصة فيما يتعلق بموقع المرأة والنظر إليها والتماس مع حقوقها. ثمة امرأة جديدة غير مهادنة أبدًا تظهر بجرأة وبحدة في نص خديجة، امرأة تسد أفق النص وتظهر من خلفه أقسى وأقوى وأشرس مما تناضل ضده، على غرار ما تضخم ألسنة النار الصور والأشكال. فخديجة لم تكن الخارجة الوحيدة من الكهف، ولكنها كانت تتربص بالنائمين فيه، وكانت تحلم أن تزعجهم!! ومازال حلمها وحلم كثيرات وكثيرين غيرها يغذي ألسنة اللهب.

أما ثريا العريض فقد اختارت المواجهة الهادئة، اختارت الجدل. ففي نصها تجادل الواقع والوقائع والآخر بلغة شعرية شفيفة، لغة تنضح بالألم والمرارة وبصوت يئن ولكنه يئن لا ليستجدي وينقل ضعفه بل لينقل عبر هذا الأنين احتجاجه، ويوصل قضيته وينقلها من محور الخاص إلى العام. فثريا تسحب قضية المرأة وتضعها تحت المجهر بدلاً من الانسحاب بها إلى كهف الذات المفردة؛ وثريا تشرّح مسألة المرأة بتفاصيلها المؤلمة لعلها تحرك في آدم تعاطفه، وهي مرحلة ضرورية تسبق تحريكها لعقله وقراره ودعمه!.

أما سلوى خميس فاختارت للمواجهة نموذج القرين تناوره وتحاوره محاورة الند للند. نرى نموذج المواجهة عند سلوى نموذجًا لامرأة مختلفة ولذات عصرية تناور وتحاور، تلين وتشتد، ولكنها ند عنيد لا تنتظر مبادرته أو خياره، بل تشاركه ذلك وتدفعه إليه وتحتمله معه. ولذلك نجد مع نموذج سلوى أن الانفعال الحاد بقضية المرأة

شبه مختفٍ تنوب عنه ممارسة سلوكية وشعرية ليس فيها فيضان ثورة جامحة أو أنين يتنامى أو شكوى طافحة، ممارسة تعكس التنفيس بالفعل سلوكًا وبالتجريب والمغامرة الفنية على مستوى النص تشكلاً يمتص احتقانات الشاعرة بقضاياها الأنثوية.

تلك المجموعة من الشاعرات (فوزية وخديجة وغيداء وأشجان وثريا وسلوى) يمثلن أنماطًا من المواجهة كان الرفض والاحتجاج دافعها للقول من أجل التغيير، وكان ذلك لب خطابها ومجمل قضيتها الإنسانية والفنية. أما المجموعة الأخرى كما سنرى عند لولو بقشان وبديعة كشغري ولطيفة قاري وهدى الدغفق وفاطمة القرني فلن نسمع لغة الرفض والاحتجاج عالية النبرة، بل سنرى الرفض والاحتجاج يأخذ منعطفًا آخر منزويًا وراء تيمات تعادل بها المرأة ذاتها. فالتماهي مع القصيدة أو الالتباس بها أو بالمرآة والحديث عن انشطاراتها وتمزقاتها وتضاعفها وتناقضاتها الكثيرة والخطرة ـ هو وجه آخر للرفض وإن تخفى وراوغ تحت رواء الماء أو من وراء زئبق المرآة أو زنبق القصيدة، أو شعاع القمر؛ فمن وراء الضباب الكثيف الذي يحدث الالتباس والتماهي مع القصيدة أو الحالة الشعرية كانت الفرصة سانحة لتسريب الذات وتمرير ما يعجز القول المباشر عن قوله.

في هذه الأنماط يبرز التفاعل مع الجسد بوصفه مكانًا لتجلي الذات والروح والفكر ومع القصيدة بوصفها أيضًا جسدًا يتم تبادل المواقع معه والتماهي به. هنا لا يغدو النص مجرد ناقل أو حاوٍ، بل فيه تلأم الذات انشطاراتها وتمزقاتها، ولعل أبرزها التمزق الانطولوجي والفلسفي العتيق الذي رافق الوجود الإنساني: ثنائية

الروح والجسد. إن الإعلاء من شأن جسد القصيدة أو كينونتها وحضورها فيه تمكين لمادية الجسد (وهو هنا جسد أنثوي بحكم قائلاته) من فرض حضوره الأقوى، في مقابل مواجهة حصاره بالخطاب الثقافي السائد وتغليفه بالأقنعة والحجب.

إن تكريس حضور هذا الجسد الأنثوي في الجسد النصي لا يعمل فحسب في منطقة لأم التصدعات بين الروح والفكر، أو بين الذات والموضوع بوصف القصيدة موضوعًا لتشكيل الذات الأنثوية الشاعرة، ولكن في هذا التكريس نوع من المواجهة ـ كما قلت ـ لحضور مادية الجسد بوصفه الحضور الأقوى بعد طول حجب وحصار. وذلك يعني أن الجسدين معًا (الجسد فيزيكيًا والجسد نصيًا) يمنحان نفسيهما كفضاء للبصر. إنهما يتعرضان للنظر، أو بعبارة أخرى يسفران معًا لينخرطا في متحرك الحياة وصيرورتها المستمرة، بعد أن ظلا ساكنين في الحصار محجوبين عن الدخول في حركة التاريخ. ولا شك أن هذا النتاج الشعري للمرأة جعلها تدخل في قلب الحركة الثقافية الأدبية في المملكة، وتغرس جسدها فيه. وأرجو ألا يفهم من عبارتي الأخيرة القول إنها وضعت بصمتها الأنثوية في مقابل الوشم الذكوري التاريخي المستمر فذلك موضوع آخر مختلف عما أنا بصدده الآن. والمعنى هنا أنها تفرض حضورها الشعري بغض النظر عن تقييم هذه البصمة شعريًا وأنثويًا على مستوى اللغة والتقنيات.

إن هذا التكريس لحضور الجسد الأنثوي النصي كما ذكرت أعلاه كان يمثل انخراطًا في الصيرورة والانتقال من رهن السكون والحصار إلى الاندماج في حركة المتغير الثقافي. وهذا الانخراط لم يكن سهلاً بل اتخذ في معظم النماذج الطابع القرباني أو الفدائي لطقوس عبور

كلها ذات ارتباط وثيق بالمكان والجسد والقصيدة. رأينا طقوس العبور في نصوص فوزية حيث الجسد الأنثوي يقابل الجسد الكوني ويقابل الجسد النصي الذي يفتح جسد الكون للولادة والبعث عبورًا إلى الحياة الأمثل.

ورأينا مع خديجة العمري طقس العبور الذي يفتح في جسد الكون نافذة للمعراج، وقد كان اختراق السقف الكوني في القصيدة بما فيه من تجاوز للشرط البشري رمزاً لقوة استثنائية مشتهاة لخلق مكان أكثر ملاءمة للشرط الإنساني، حتى وإن احتاج الأمر لشق عباءة الخطاب أو الجسد البطريركي المهيمن ونزع القداسة عنه. لذلك كان فتح هذا السقف الجديد عبر شق الرداء البطريركي وإشراع الكهف عند خديجة وعند أشجان إيذانًا، عبر هذا الرمز وعبر اختراق جسد الخطاب وجسد الكون، بالانتقال إلى مرحلة جديدة والتجسير ليعبر المكان ومعه التاريخ نحو الأجمل.

ورأينا طقس العبور حادًا وشرسًا كذلك مع غيداء كرمز للنقلة من الطبيعة إلى الثقافة ومن القرية إلى المدينة وما يرافق هذا التحول من انشقاقات وعذاب وترحل قهري، مثلت له الشاعرة بصور المكان الكوني (القرية والمدينة) بموازاة تحول الجسد الأنثوي ونص القصيدة من الاحتمال والكمون إلى الإمكان والتحقق، الذي يدفع ثمن حضوره وامتثاله للتجربة في مقابل البراءة، التي هي حالة سكون كانت طقوس العبور النصية تعبرها متلفعة بالندم والأقنعة.

كذلك نرى طقس العبور وتمثيلاته المتعلقة بالجسد قوي الحضور في قوارير ثريا العريض التي حاولت أن تحررها من مائها،

وفي رمز بلقيس التي كانت تعبر فوق لجة الماء. هذا النوع من العبور الأنطولوجي مشحون إيديولوجيًا أيضًا بما أنه رمز للوعي والبصيرة التي تمنح الكائن شروطه ليكون ويسكن (من السكن) في هذا العالم ويعبر من خلاله.

كذلك يمكن التأمل في النصوص التي شُغلت فيها الذات بالأقبية والحنجرة الداخلية كنصوص لطيفة قاري ونصوص لولو بقشان بوصفها نوعًا من المحاق الذي تدخل فيه الذات دورتها استعدادًا للبزوغ بعد أن تتلقى ـ في نوع من الاستسرار الذاتي ـ أسرار وجودها وحكمة تجربتها ليسهل عبورها في هذا العالم.

كذلك يمكن النظر إلى رموز العبور جلية أو متوارية في تمثيلات الذات والمرآة والجسد والذات والقمر بوصفها رمزيات شعرية تعاملت مع الذات والجسد والنص لتمثل تجربة العبور في جسد الكون، خاصة إذا ما نظر إلى القمر بوصفه رمزًا للبعث المستمر. وهو رمز أنثوي بامتياز كما يحلل فراس السواح[1]، كما أنه رمز للتجديد الشامل والعبور النموذجي من القوة إلى الفعل، وهو رمز لكثير من طرائق تكرار خلق العالم (كوسموغونيًا) طقسيًا[2] في كثير من تجليات الأساطير والديانات البدائية والإبداعات البشرية وتمثيلاتها.

(1) فراس السواح، لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة (دمشق مطابع العجلوني ط. الرابعة، سنة 1990م) ص74 ـ 75.

(2) مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي. ترجمة نهاد صليحة (دمشق، العربي للطباعة والنشر ط. الأولى سنة 1978م) ص168 ـ 169.

ببلوجرافيا وجداول

1 ـ ببلوجرافيا عن الشاعرات المدروسة نصوصهن في الكتاب[1]

بقشان، لولو

من مواليد مدينة جدة، خريجة قسم اللغة الإنجليزية سنة 1989/ من جامعة الملك سعود في الرياض، عملت في الصحافة والإعلام، كمذيعة ومعدة برامج باللغة الانجليزية في إذاعة الرياض. عملت لمدة تسع سنوات في جريدة (الجزيرة) ونشرت انتاجها في زاوية بعنوان (النقش المغترب) وترجمت من خلالها الشعر من الانجليزية إلى العربية. أصدرت ديوان (ثرثرة البوح الصامت سنة [1410هـ]) و(أبجدية الصمت سنة 1995م) و(وجه لم يره أحد سنة 2002م).

أبو خالد، فوزية

ولدت في الرياض 1375هـ/ 1956م. تلقت تعليمها في المملكة

(1) المعلومات الواردة هنا مستمدة من عدد من المصادر: بعضها أرسلت إليّ من قبل الشاعرات أنفسهن، وبعضها مستمد من (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين)، أو من كتاب (مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية)، أو من المعلومات الواردة عن الشاعرة على غلاف الديوان

ولبنان ثم الولايات المتحدة. حاصلة على بكالوريوس في علم الاجتماع سنة 1978م ثم حصلت على الدكتوراه في التخصص نفسه من بريطانيا. تعمل في جامعة الملك سعود. أصدرت ثلاثة دواوين الأول (إلى متى يختطفونك ليلة العرس سنة 1973م) و(قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي سنة 1985م) و(ماء السراب سنة 1995م).

خميس، سلوى

مواليد جدة المملكة العربية السعودية. بكالوريوس في الآداب والتربية / تخصص لغة عربية من كلية البنات بجدة. عملت في التدريس وإذاعة جدة. وعملت كصحفية في جريدة عكاظ. صدرت لها المجموعة الشعرية «مثل قمر على نيته عام 99م عن دار الجديد بيروت». وبصدد إصدار مجموعة جديدة بعنوان (تحت بشرة الوردة).

الدغفق، هدى

من مواليد اكتوبر 1967م، عملت في الصحافة العربية وفي التدريس. أصدرت ديوانها الأول (الظل إلى أعلى سنة 1993م) وديوانها الثاني (لهفة جديدة سنة 2002م).

العريض، ثريا

من مواليد البحرين سنة 1948م. حصلت على بكالوريوس التربية من كلية بيروت الجامعية، ثم شهادة الماجستير في الإدارة التربوية من الجامعة الأمريكية في بيروت، وشهادة الدكتوراه في التخطيط التربوي والإدارة من جامعة نورث كارولينا. تعمل مستشارة لشؤون التخطيط

في شركة أرامكو السعودية. تكتب الشعر باللغتين العربية والإنجليزية. أصدرت (عبور القفار فرادى سنة 1414هـ) و(أين اتجاه الشجر سنة 1415هـ) و(امرأة دون اسم سنة 1418هـ).

العمري، خديجة

من مواليد الأردن سنة 1960م. حصلت على دبلوم معهد المعلمات. وعملت بمكتب التوجيه الرئيس التابع لإدارة تعليم البنات بمنطقة الرياض. نشرت شعرها وتألقت في الثمانينات، ولم تصدر أية مجموعة شعرية.

(غيداء المنفى) هيا العريني

عملت مدرسة في القصيم، وتعمل وكيلة لإحدى المدارس في الرياض. نشرت شعرها وتألقت في الثمانينات وخاصة في الفترة ما بين 1400 ـ 1403هـ (1980 ـ 1983م) بشكل لافت تحت اسم مستعار هو (غجرية الريف) ثم غيرته بعد ملاحظة أبداها أحد المهتمين إلى (غيداء المنفى) ثم نشرت بشكل متقطع في السنوات الأخيرة. لم تصدر أية مجموعة شعرية.

قاري، لطيفة

من مواليد الطائف. حاصلة على بكالوريوس كيمياء حيوية من جامعة الملك عبد العزيز في جدة. أصدرت ديوانين الأول (لؤلؤة المساء الصعب سنة 1998م) والثاني (هديل العشب والمطر سنة 2001م).

القرني، فاطمة

ولدت في عسير عام 1964م. حاصلة على البكالوريوس في اللغة

العربية سنة 1988م والماجستير سنة 1992م من كلية التربية والدكتوراه أيضاً في التخصص نفسه. كتبت الشعر في سن مبكرة، ونشرت في الصحف والمجلات تحت اسم مستعار هو (وفاء السعودية) ثم أفصحت عن اسمها، ونشرت انتاجها الشعري والنثري في زاوية لها في مجلة اليمامة بعنوان (إذا قلت ما بي) وما تزال تكتب هذه الزاوية. ولم تصدر أية مجموعة شعرية.

كشغري، بديعة

من مواليد الطائف. حاصلة على بكالوريوس الآداب في اللغة الانجليزية من جامعة الملك عبد العزيز في جدة عام 1977م. عملت من 1989 ـ 1999م بقسم النشر في شركة أرامكو السعودية، كما عملت في التدريس. أصدرت دواوين منها (الرمل إذا أزهر سنة 1995م) و(مسرى الروح والزمن سنة 1997م) و(شيء من طقوسي سنة 2001م)، كما أصدرت مختارات من شعرها مترجمة إلى الألمانية والدنماركية بعنوان (إيقاعات امرأة شرقية سنة 1998م ترجمها د. عدنان الطعمة) و(على شاطئ من دمانا سنة 2004م).

هندي، أشجان

ولدت في جدة سنة 1968م. حاصلة على شهادة البكالوريوس من جامعة الملك عبد العزيز بجدة، ودرجة الماجستير من جامعة الملك سعود في الرياض في سنة 1994م، وقد نشرت رسالتها للماجستير في كتاب صدر عن النادي الأدبي في الرياض بعنوان (توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر). أصدرت (حروب الأهلة سنة 1997م) و(للحلم رائحة المطر سنة 1998م).

2 ـ ببلوجرافيا عامة للشاعرات اللائي أصدرن مجموعات شعرية

- **أحمد، صبيحة**

صمت القلوب (نيودلهي. دار المواهب للطباعة والنشر 1423هـ / 2003م).

- **إسماعيل، هيلدا**

ميلاد بين قوسين (بيروت. دار الفرات 1423هـ / 2003م).

أيقونات (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2004م).

- **البحر، أميرة**

العاشقة (جدة. د. ن 1408هـ / 1988م).

- **بغدادي، مريم**

عواطف إنسانية (جدة، تهامة 1400هـ / 1980م).

- **بقشان، لولو**

1 ـ ثرثرة البوح الصامت (الرياض، مطابع الشريف ط. الأولى [1410هـ].

2 ـ أبجدية الصمت (الرياض، د.ن 1415هـ 1995م).

3 ـ وجه لم يره أحد (الرياض. [مطابع الحميضي] 1423هـ / 2002م).

● بيومي، آمال

وقوفًا على باب عاد (بيروت، دار الكنوز الأدبية 1423هـ / 2002).

● الثنيان، نوال

نماذج من الشعر الفصيح لشاعرات من منطقة القصيم (د.ن 1419هـ / 2002م).

● جلال الدين، عائشة

شظايا الورد (جدة د. ن [الرواد للطباعة والإعلان] 1423هـ / 2002م)

● الجهني، مها

مدينة بلا ظلال (بيروت، دار الكنوز الأدبية 2002م).

● حفني، زينب

1 ـ امرأة خارج الزمن (القاهرة. الشركة المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع 1997م).

2 ـ إيقاعات أنثوية (بيروت، دار مختارات ط. الأولى 2004م).

● حماد، هيام

1 ـ لحن في أعماق البحر (د. ن. د. ت [1400هـ]).

2 ـ قارب بلا شراع (جدة. مطابع المدينة. د. ن [1407هـ].

● أبو خالد، فوزية

1 ـ إلى متى يختطفونك ليلة العرس (بيروت، دار العودة، 1973م / 1394).

2 ـ قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي (بيروت، دار العودة، 1985م).

3 ـ ماء السراب (بيروت، دار الجديد 1995م).

● **الخثلان، سارة**

1 ـ حرائق في دائرة الصمت (د. ن 1414هـ / 1993م.

2 ـ وليس أي امرأة امرأة (بيروت، دار الكنوز الأدبية 1416هـ / 1996م)

3 ـ مبجلاً في حضور الوردة (القاهرة، دار سما للنشر والتوزيع 1997م).

4 ـ وتهب البحر (القاهرة، دار سما للنشر والتوزيع 2000م).

5 ـ تفيق (دار الكفاح للنشر والتوزيع 2004م).

6 ـ والمرآة تحدثها (دار الكفاح للنشر والتوزيع 2004 / 1425هـ).

● **خميس، سلوى**

مثل قمر على نيته (بيروت، دار الجديد 1999م).

● **الدباغ، إيمان**

1 ـ في ترانيم الميس (الرياض مطابع الفرزدق 1420هـ 1999م).

2 ـ لأنها كانت أناشيد (د. ن 1421هـ / 2000م).

● **الدغفق، هدى**

1 ـ الظل إلى أعلى (الرياض، دار الأرض للنشر 1413هـ).

2 ـ لهفة جديدة (بيروت، دار الكنوز الأدبية 1423هـ / 2002م).

● **الذكر الله، اعتدال موسى**

ترانيل الروح في زمن الغربة (الأحساء. د. ن 1424هـ / 2003م).

● **الرفاعي، هدى**

على شرفة الأزهار (مصر، دار الجيل للطباعة 1402هـ / 1982م).

● **السديري، سلطانة**

1 ـ عيناي فداك (الكويت، مكتبة أم القرى، ط. الأولى 1984م).

2 ـ على مشارف القلب (الرياض. مطابع الفرزدق 1995م).

● **آل سعود، مشاعل عبد المحسن**

عيناك أحزاني (الرياض. د. ن [1390 / 1970]).

● **السويل، نجلاء أحمد**

على مرافئ السمر (الرياض، دار العلماء للطباعة والنشر 1414هـ / 1994م).

● **شاكر، عزة فؤاد**

أشرعة الليل (الرياض، دار العلوم للنشر 1397هـ 1977م).

● **شرواني، هاجر يحيى**

مراسم الانعتاق (جدة. د. ن [الرواد للطباعة والإعلان] 1424هـ).

● **الصافي، سارة**

شيء من همس الذاكرة(الطائف. دار الحارثي 1415هـ / 1994م)

- آل عبد الله، فاطمة عبد الله أحمد

همس قلبي (د. ن 1423هـ).

- العتيبي، منال

أيها الطفل تدلل (د. ن ط. الأولى 1422هـ / 2002م).

- العريض، ثريا

1 ـ عبور القفار فرادى (الطائف، نادي الطائف الأدبي 1414هـ / 1993م).

2 ـ أين اتجاه الشجر (الدمام [مطابع التريكي] 1418هـ / 1997م).

3 ـ امرأة دون اسم (الدمام] مطابع التريكي [1418هـ / 1997م 9.

- عسيري، فاطمة آل علية

البحر يغرق (جازان، نادي جازان الأدبي 1425هـ).

- العلمي، شرف أحمد

صدى نفسي (المدينة المنورة، مطبعة الدعوة 1972م / 1392هـ).

- غادة الصحراء

1 ـ عيناك أسطورة. بيروت د. ن [1964]).

2 ـ شميم العرار (بيروت، دار الكتاب اللبناني سنة 1964م ط. الأولى).

3 ـ أشرعة الليل المنسية (بيروت، حائك وكمال سنة 1969م).

● **غاصب، زينب**

للأعراس وجهها القمري (جدة، شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر 1421هـ).

● **قابل، ثريا**

الأوزان الباكية (بيروت، دار الكتب 1963م).

● **قاري، لطيفة**

1 ـ لؤلؤة المساء الصعب (بيروت، مؤسسة الانتشار العربي 1998م).

2 ـ هديل العشب والمطر (دمشق، دار المدى 2001م).

● **كتبي، مي إبراهيم**

1 ـ همسات حائرة (بيروت، دار النفائس، ط. الأولى سنة 1992م)

2 ـ ثريا (2004م)

● **كشغري، بديعة**

1 ـ الرمل إذا أزهر (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1415هـ / 1996م)

2 ـ مسرى الروح والزمن (بيروت، دار الكنوز الأدبية 1997م).

3 ـ إيقاعات امرأة شرقية (ألمانيا، دار البيان 1418هـ / 1998م).

4 ـ شيء من طقوسي (بيروت، دار الكنوز الأدبية 2001م).

5 ـ على شاط من دمانا (القاهرة، دار الأولى للنشر 2004م).

● المحيميد، نورة محمد

نقوش على وجه الماء (الشارقة. د. ن 1418هـ / 1997م).

● أبو مريفة، شريفة

وجئت عينيك (الرياض النادي الأدبي 1417هـ / 1996م).

● مظفر، حليمة

هذيان (جدة، الرواد للطباعة 2005م).

● ناظر، رقية

1 ـ خفايا قلب (جدة، مطابع دار البلاد للطباعة والنشر 1406هـ).

2 ـ رحيل (أبها، مطابع مازن 1416هـ / 1995م).

3 ـ الريح والرماد (جدة، مطابع دار العلم 1416هـ / 1995م).

4 ـ شمس لن تغيب (جدة، دار البلاد للطباعة والنشر 1408هـ / 1987م)

● نواب، نعمة إسماعيل

Nimah Ismail Nawwab: The unfurling, U.S.A, Selwa press, 2004.

● هندي، أشجان

1 ـ حروب الأهلة (بيروت، دار الاداب 1997م).

2 ـ للحلم رائحة المطر (دمشق، دار المدى 1998م).

● اليعقوب، رقية

التحدي (الرياض، مطابع دار الهلال للأوفست [1990م / 1410هـ]).

3 ـ جدول للدواوين مرتبة حسب تواريخ صدورها

الديوان	الشاعرة	سنة الإصدار	معلومات النشر وملاحظات
الأوزان الباكية	ثريا قابل	1963م	بيروت، دار الكتب. ط. الأولى وقد ذكر صاحب كتاب مصادر الأدب النسائي في العالم العربي أن لها ديوانًا آخر تحت الطبع بعنوان (تلك ظلالي)
عيناك أسطورة	غادة الصحراء	1964م	نص د. بكري شيخ أمين في كتابه(الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية) على أن الديوان صدر في بيروت سنة 1964م، وكذلك جاء اسم الديوان أنه للشاعرة على الغلاف الأول لديوانها الثاني شميم العرار
شميم العرار	غادة الصحراء	1964م	بيروت. دار الكتاب اللبناني. ط. الأولى
أشرعة الليل المنسية	غادة الصحراء	1969م	بيروت، حائك وكمال وردت المعلومات في كتاب (مصادر الأدب النسائي في العالم العربي) ص224
عيناك أحزاني	مشاعل عبد المحسن آل سعود	[1970 / 1390هـ]	د. ن
صدى نفسي	شرف أحمد العلمي	1972م ـ 1392هـ	المدينة المنورة، مطبعة الدعوة
إلى متى يختطفونك ليلة العرس	فوزية أبو خالد	1973م	بيروت. دار العورة. ط. الأولى
أشرعة الليل	عزة فؤاد شاكر	1977م 1397هـ	الرياض. دار العلوم مصر الفجالة. دار الجيل للطباعة
عواطف إنسانية	مريم البغدادي	1980م / 1400هـ	جدة. منشورات تهامة. ط. الأولى

الديوان	الشاعرة	سنة الإصدار	معلومات النشر وملاحظات
لحن في أعماق البحر	هيام حماد	[1400]	د. ن. د.
على شرفة الأزهار	هدى الرفاعي	1982م / 1402هـ	مصر. دار الجيل للطباعة
عيناي فداك	سلطانة السديري	1984م	طبعت هذا الديوان مكتبة أم القرى في الكويت ونصت على أنه ط. أولى على الغلاف على حين أن كتاب(أدب المرأة في الجزيرة والخليج) لليلى صالح يذكر أن الديوان مطبوع في بيروت سنة 1960م، وكذلك يذكر د. جوزيف زيدان في كتابه (مصادر الأدب النسائي في العالم العربي) أن هذا الديوان مطبوع في بيروت سنة 1960م
قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي	فوزية أبو خالد	1985م	بيروت، دار العودة، ط. الأولى
خفايا قلب	رقية ناظر	1406هـ	جدة [مطابع دار البلاد]
قارب بلا شراع	هيام حماد	[1407]	جدة. مطابع المدينة
شمس لن تغيب	رقية ناظر	1987م - 1408هـ	جدة [مطابع دار البلاد]
العاشقة	أميرة البحر	1408هـ	جدة. د. ن. د. ت
الريح والرماد	رقية ناظر	1989م - 1410هـ	جدة. مطابع دار العلم
ثرثرة البوح الصامت	لولو بقشان	1410هـ	الرياض. مطابع الشريف
التحدي	رقية اليعقوب	[1990م / 1410هـ]	الرياض [مطابع دار الهلال للأوفست]

الديوان	الشاعرة	سنة الإصدار	معلومات النشر وملاحظات
الظل إلى أعلى	هدى الدغفق	1992 / 1413هـ	الرياض. دار الأرض. ط. الأولى
همسات حائرة	مي كتبي	1992م	بيروت. دار النفائس
على مرافئ السمر	نجلاء السويل	1414هـ	الرياض. دار العلماء للطباعة والنشر
حرائق في دائرة الصمت	سارة الخثلان	1993م ـ 1414هـ	د. ن
عبور القفار فرادى	ثريا العريض	1993م ـ 1414هـ	الطائف. نادي الطائف الأدبي
شيء من همس الذاكرة	سارة الصافي	1994م / 1415هـ	الطائف. دار الحارثي. ط. الأولى
أين اتجاه الشجر	ثريا العريض	1995م / 1415هـ	الدمام. [مطابع التريكي]
أبجدية الصمت	لولو بقشان	1995م / 1415هـ	د. ن
ماء السراب	فوزية أبو خالد	1995م	بيروت . دار الجديد . ط . الأولى
الرمل إذا أزهر	بديعة كشغري	1995م	بيروت . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط . الأولى
على مشارف القلب	سلطانة السديري	1995م	الرياض . مطابع الفرزدق . ط . الأولى
رحيل	رقية ناظر	1995م / 1416هـ	أبها . مطابع مازن
وليس أي امرأة امرأة	سارة الخثلان	1996م	بيروت . دار الكنوز الأدبية

الديوان	الشاعرة	سنة الإصدار	معلومات النشر وملاحظات
وجئت عينيك	شريفة أبو مريفة	1996م – 1417هـ	الرياض ، النادي الأدبي بالرياض . ط . الأولى على الرغم من أنه على غلاف الديوان نص الناشر على أن تاريخ الطبعة هي 1996م / 1417هـ وأنها الطبعة الأولى فإن في داخل الديوان عددًا من القصائد نشرت بتاريخ 1410هـ و 1412هـ ولم أتبين سر هذا الخلط!
امرأة خارج الزمن	زينب حفني	1997م	القاهرة . الشركة المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع
مبجلاً في حضور الوردة	سارة الخثلان	1997م	القاهرة . دار سما للنشر والتوزيع
امرأة دون اسم	ثريا العريض	1997م / 1418هـ	الدمام . [مطابع التريكي]
مسرى الروح والزمن	بديعة كشغري	1997م	بيروت . دار الكنوز الأدبية
نقوش على وجه الماء	نورة المحيميد	1997م / 1418هـ	الشارقة . د . ن
حروب الأهلة	أشجان هندي	1997م	بيروت . دار الأدب
إيقاعات امرأة شرقية	بديعة كشغري	1998م / 1418هـ	ألمانيا . دار البيان
لؤلؤة المساء الصعب	لطيفة قاري	1998م	بيروت . مؤسسة الانتشار العربي
للحلم رائحة المطر	أشجان هندي	1998م	دمشق . دار المدى

الديوان	الشاعرة	سنة الإصدار	معلومات النشر وملاحظات
نماذج من الشعر الفصيح لشاعرات من منطقة القصيم	نوال الثنيان	1998م / 1419هـ	د . ن
في ترانيم الميس	إيمان الدباغ	1999م / 1420هـ	الرياض . مطابع الفرزدق
مثل قمر على نيته	سلوى خميس	1999م	بيروت . دار الجديد
وتهب البحر	سارة الخثلان	2000م	القاهرة . دار سما للنشر والتوزيع
لأنها كانت أناشيد	إيمان الدباغ	2000م / 1421هـ	د . ن . المؤلف
للأعراس وجهها القمري	زينب غاصب	1421هـ	جدة . شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر
مدينة بلا ظلال	مها الجهني	2001م	بيروت . دار الكنوز الأدبية
هديل العشب والمطر	لطيفة قاري	2001م	دمشق . دار المدى
شيء من طقوسي	بديعة كشغري	2001م	بيروت . دار الكنوز الأدبية
أيها الطفل تدلل	منال العتيبي	2002م / 1422هـ	ط . الأولى . د . ن
شظايا الورد	عائشة جلال الدين	2002م / 1423هـ	جدة د . ن [الرواد للطباعة والإعلان]

الديوان	الشاعرة	سنة الإصدار	معلومات النشر وملاحظات
وقوفًا على باب عاد	آمال بيومي	2002م / 1423هـ	د . ن
لهفة جديدة	هدى الدغفق	1423هـ	بيروت . دار الكنوز الأدبية
صمت القلوب	صبيحة أحمد	2003م 1423هـ	نيودلهي . دار المواهب للطباعة والنشر
همس قلبي	فاطمة عبد الله أحمد آل عبد الله	1423هـ	د . ن
ميلاد بين قوسين	هيلدا إسماعيل	2003م / 1423هـ	بيروت . دار الفرات
تراتيل الروح في زمن الغربة	اعتدال موسى الذكر الله	2003م / 1424هـ	الأحساء . د.ن.
مراسم الانعتاق	هاجر يحيى شرواني	1424هـ	جدة د . ن [الرواد للطباعة والإعلان]
تفيق	سارة الخثلان	2004م / 1425هـ	دار الكفاح للنشر والتوزيع
والمرآة تحدثها	سارة الخثلان	2004م / 1425هـ	دار الكفاح للنشر والتوزيع
على شاطئ من دمانا	بديعة كشغري	2004م	القاهرة. دار الأولى للنشر
The unfurling	نعمة إسماعيل نواب Nimah ismail Nawaab	2004م	U.S.A, selwa press 2004
أيقونات	هيلدا إسماعيل	2004م	بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

الديوان	الشاعرة	سنة الإصدار	معلومات النشر وملاحظات
ثريا	مي كتبي	[2004م]	
إيقاعات أنثوية	زينب حفني	2004م	بيروت ، دار مختارات
البحر يغرق	فاطمة آل علية عسيري	1425هـ	جازان ، نادي جازان الأدبي
هذيان	حليمة مظفر	2005م	جدة، الرواد للطباعة

4 ـ جدول تقريبي بأسماء شاعرات لم يصدرن مجموعات شعرية ولكن لهن مشاركات منبرية أو ينشرن في الدوريات[1]

أسماء الجنوبي	
إنصاف بخاري	
ابتسام الباحوث	
أمل الدباسي	
أمل الغنيم	
أميمة خوجة	
الجوهرة بنت حميد	
إيمان زكي العباسي	
بدرية السحيباني	
جميلة فطاني	ورد اسمها كشاعرة سعودية تكتب الشعر والقصة والمقال في كتاب (مصادر الأدب النسائي في العالم العربي) ص232
جوهرة النغيمشي	
خديجة العمري	(ينظر البيلوجرافيا (1) من هذا الكتاب)
رسمية العيباني	ستصدر مجموعتها الشعرية قريباً
ريمة الكيال	
زينب كروي	
سلوى عرب	
سميرة لاري	جاء في كتاب (مصادر الأدب النسائي في العالم العربي) ص260 ـ 261 أنها أعدت ديوانًا تحت الطبع بعنوان (الظباء تحلم)
شروق السعيد	
شفيقة الجزار	ورد اسمها كشاعرة سعودية ضمن كتاب (أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي) ص32
صباح باعامر	
فاطمة القرني	(ينظر البيلوجرافيا (1) من هذا الكتاب)

(1) القائمة مرتبة أبجديًا حسب الاسم الأول.

فاطمة السويدي	
لطيفة البدر	
نزيهة كتبي	
نورة الخاطر	
هند العمرو	
هيا السمهري	

المصادر والمراجع

أ ـ المصادر والمراجع:

- أدونيس، **الصوفية والسوريالية** (بيروت، دار الساقي، ط. الأولى 1992).
- إلياد، مرسيا، **المقدس والدنيوي**. ترجمة نهاد صليحة (دمشق، العربي للطباعة والنشر. ط. الأولى سنة 1987م)
- أمين، بكري شيخ، **الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية** (بيروت ـ دار صادر، ط. الأولى، 1392هـ ـ 1972م).
- بارت، رولان، **لذة النص**، ترجمة منذر عياشي (حلب، مركز الإنماء الحضاري ط. الأولى 1992م).
- باشلار، غاستون، **شاعرية أحلام اليقظة**. ترجمة جورج سعد (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط. الثانية 1413هـ 1993م).
- بدوي، عبد الرحمن، 1 ـ **الموسوعة الفلسفية** (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. الأولى 1984م). 2 ـ **ملحق موسوعة الفلسفة** (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. الأولى 1996م).

- بركة، بسام، وأمين يعقوب ومي شيخاني، **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية** (بيروت، دار العلم للملايين 1987م)
- بقشان، لولو، **ثرثرة البوح الصامت** (الرياض، مطابع الشريف، ط. الأولى [1410هـ])
- **أبجدية الصمت** (الرياض د. ن 1415هـ 1995م).
- **وجه لم يره أحد** (الرياض، مطابع الحميضي، ط. الأولى 1423هـ 2002م).
- تودوروف، **نقد النقد**. ترجمة سامي سويدان (بيروت، منشورات مركز الإنماء القومي ط. الأولى سنة 1986م)
- جيفرسون، آن وديفيد روبي، **النظرية الأدبية الحديثة**، تقديم مقارن. ترجمة سمير مسعود(دمشق، منشورات وزارة الثقافة ط1992,م).
- حجازي، سمير، **قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر** (القاهرة، الآفاق العربية ط. الأولى 1421هـ ـ 2001م).
- أبو خالد، فوزية، 1 ـ **إلى متى يختطفونك ليلة العرس** (بيروت، دار العودة، ط. الأولى 1973م)، 2 ـ **قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي** (بيروت، دار العودة ط. الأولى 1985م)، 3 ـ **ماء السراب** (بيروت، دار الجديد، ط. الأولى 1995م).
- خميس، سلوى، **مثل قمر على نيته** (بيروت، دار الجديد، ط. الأولى 1999م).
- دريدا، جاك، **الكتابة والاختلاف** ترجمة كاظم جهاد (الدار البيضاء، دار توبقال ط. الأولى سنة 1988م).
- الدغفق، هدى، 1 ـ **الظل إلى أعلى** (الرياض، دار الأرض ط.

الأولى 1413هـ)، 2 ـ **لهفة جديدة** (بيروت، دار الكنوز الأدبية 1423هـ / 2002م)

ـ الزبيدي، محمد مرتضى، **تاج العروس** (القاهرة، المطبعة الخيرية ط. 1306هـ).

ـ زيدان، جوزيف، **مصادر الأدب النسائي في العالم العربي** (جدة، مطابع دار البلاد ط. الأولى 1406 ـ 1986م).

ـ السواح، فراس، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة** (دمشق، مطابع العجلوني، ط. الرابعة سنة1990م)

ـ شيخاني، مي وأمين يعقوب وبسام بركة، **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية**، (بيروت، دار العلم للملايين 1987م)

ـ صالح، ليلى محمد، **أدب المرأة في الجزيرة العربية والخليج العربي** (د. ن ط. الأولى 1403هـ ـ 1983م)

ـ صفدي، مطاع، **استراتيجية التسمية** (بيروت، مركز الإنماء القومي، ط. الأولى 1986م)

ـ ابن عربي، **الفتوحات المكية**، تحقيق د. عثمان يحيى (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط. الثانية 1425هـ / 1985م)

ـ العريض، ثريا، 1 ـ **امرأة دون اسم** (الدمام، مطابع التريكي، ط. الأولى سنة 1418هـ / 1998م)، 2 ـ **عبور القفار فرادى** (الطائف، نادي الطائف الأدبي 1414هـ/ 1993م)، 3 ـ **أين اتجاه الشجر** (الدمام، مطابع التريكي 1415هـ/ 1995م)

ـ العمري، خديجة، **نصوص شعرية مخطوطة**.

ـ الغذامي، عبد الله، **الخطيئة والتكفير** (جدة منشورات النادي الأدبي الثقافي ط. الأولى 1405هـ/ 1985م)

- فوكو، ميشيل، **الكلمات والأشياء**. ترجمة مطاع صفدي وسالم يفوت وبدر الدين عرودكي وجورج اسطفان (بيروت، مركز الإنماء القومي 1989 ـ 1990م)
- قاري، لطيفة، **لؤلؤة المساء الصعب** (بيروت، دار الانتشار العربي ط. الأولى 1998م)
- هديل العشب والمطر (دمشق، دار المدى 2001م)
- كشغري، بديعة، 1 ـ **مسرى الروح والزمن** (بيروت، دار الكنوز الأدبية ط. الأولى 1997م)، 2 ـ **الرمل إذا أزهر** (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1415هـ) 3 ـ **شيء من طقوسي** (بيروت، دار الكنوز الأدبية 2001م)
- لحمداني، حميد، **سحر الموضوع** (منشورات دراسات. سال 1990م)
- لو دايفيد، بروتون، **انثروبولوجيا الجسد والحداثة**، ترجمة محمد عرب صاصيلا (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط. الأولى، 1413هـ / 1993م)
- مجموعة من الباحثين، **مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية** (الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 1996م)
- مجموعة من الباحثين، **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين** (الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، مطابع دار القبس للصحافة والطباعة والنشر، ط. الأولى 1995م)
- ابن منظور، **لسان العرب** (بيروت، دار لسان العرب د. ت)

- أبو النجم العجلي، **الديوان**. شرح علاء الدين آغا (الرياض. نادي الرياض الأدبي 1401هـ/ 1981م)
- هندي، أشجان، **للحلم رائحة المطر** (دمشق، دار المدى ط. الأولى 1998م)
- **حروب الأهلة** (بيروت، دار الآداب 1977م)
- هومبيرت، إيلي، **كارل غوستاف يونغ**: الأساسيات في النظرية والممارسة. ترجمة وجيه سعد (دمشق، منشورات وزارة الثقافة سنة 1991م)
- وهبة، مجدي، **معجم مصطلحات الأدب** (بيروت، مكتبة لبنان 1984م)
- يعقوب، أمين وبسام بركة ومي شيخاني، **قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية** (بيروت، دار العلم للملايين 1987م)

ب ـ الدوريات:

- أيوب، عبد الرحمن، «**البناء الصرفي للأسماء والأمثال في العربية: دراسة وصفية وتاريخية**». (المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج 2 عدد 7 سنة 1998م).
- بارت، رولان، «**مجلة العرب والفكر العالمي** عدد 7 سنة 1989م مقابلة بعنوان». (الجسد أيضاً وأيضاً).
- العريض، ثريا، مقالة «**محاكة الحقيقة والظلال**». (جريدة الرياض عدد 8961)، مقالة «**للزنابق نكهة الصمت**». (جريدة الرياض عدد 8928)، قصيدة دون اسم (جريدة الرياض عدد 8949).

- غيداء المنفى، غجرية الريف، قصيدة «**إغفاءة صحراوية في ليل المدينة**» جريدة الجزيرة عدد 3130 في 5/ 5/ 1401هـ، قصيدة «**تداعيات عطشى إلى عنوان ما**» جريدة الجزيرة عدد 3562 في 13/ 8/ 1402هـ، قصيدة «**بدوية مهزومة في ليل حضري**» جريدة الجزيرة عدد 3482 في 22/ 5/ 1402هـ، قصيدة **للمدن المفتوحة للشمس والعشاق**» جريدة الجزيرة عدد 3205 في 21/ 7/ 1401هـ، قصيدة «**الأصابع والقصيدة العارية**» جريدة الجزيرة، قصيدة **الهجرة إلى المنفى**» المجلة العربية عدد 131 صفر 1408هـ.
- قاري، لطيفة، قصيدة (عناوين مبهمة) مجلة الأدبية الصادرة عن نادي الرياض الأدبي مجلد 3 عدد 23 سنة 1415هـ 1994م.
- القرني، فاطمة، قصيدة «**خداج**» . مجلة اليمامة عدد 1243 سنة 1423هـ.
- كريستفا، جوليا، مقالة «**اسم موت أو حياة**» مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 23 سنة 1983م.
- **مجلة النص الجديد**، العدد الثاني سنة 1418هـ / 1994م
- الوهيبي، فاطمة، 1 ـ **سلسلة مقالات في زاوية (ذات)** في جريدة الجزيرة في الفترة 6 ـ 8/ 1995م إلى 29/ 10/ 1995م، والفترة ما بين 18/ 10/ 1996م إلى 5/ 1/ 1997م، 2 ـ «**الصدفة والحفرة: وعي المغامرة ونفي المفاجأة قراءة في قصيدتي حفرة وصدفة لإبراهيم الحسين**» مجلة الدراسات العربية. كلية دار العلوم. المنيا، العدد الحادي عشر (سنة 2005م).

المحتويات

فاطمة الوهيبي

المكان والجسد والقصيدة

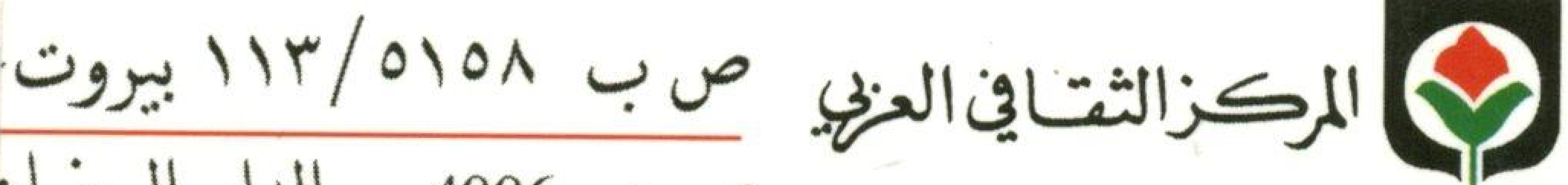
هذا الكتاب المخصص لشعر المرأة السعودية، يسعى للكشف عن هذا النتاج الشعري، وتقريبه إلى القارئ بطريقة ميسّرة وجذابة وعملية في آن. فيدرس تجليات الذات في النص والمكان من أجل الكشف عن القواعد والإرغامات الفنيّة التي شكلت هذا الخطاب الشعري وأثّرت في لغته وتقنياته وأنساقه.

تقرأ د. فاطمة الوهيبي المرأة والمكان والقصيدة على محاور ثلاثة: اللغة والجسد والعالم، وأنثوية المكان، وأنثوية الشعرية، فتبحث إشكالية الذات والجسد مع المكان ومع القصيدة بوصفها تموضعاً للذات في اللغة والوجود.

تبدو المرأة وسط ذلك مشتبكة بعلاقات تماه. كيف يبدو هذا التماهي في الكتابات والتجليات الشعرية للمرأة؟

لقد اختارت المؤلفة نصوصاً لإحدى عشرة شاعرة فقط، في حين أن عدد الشاعرات في المملكة العربية السعودية أكبر بكثير من هذا العدد، وهذا الاختيار جاء تبعاً لضالة البحث وموضوعه.





المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت – لبنان
ص.ب 4006 – الدار البيضاء – المغرب
ISBN:9953-68-084-1

